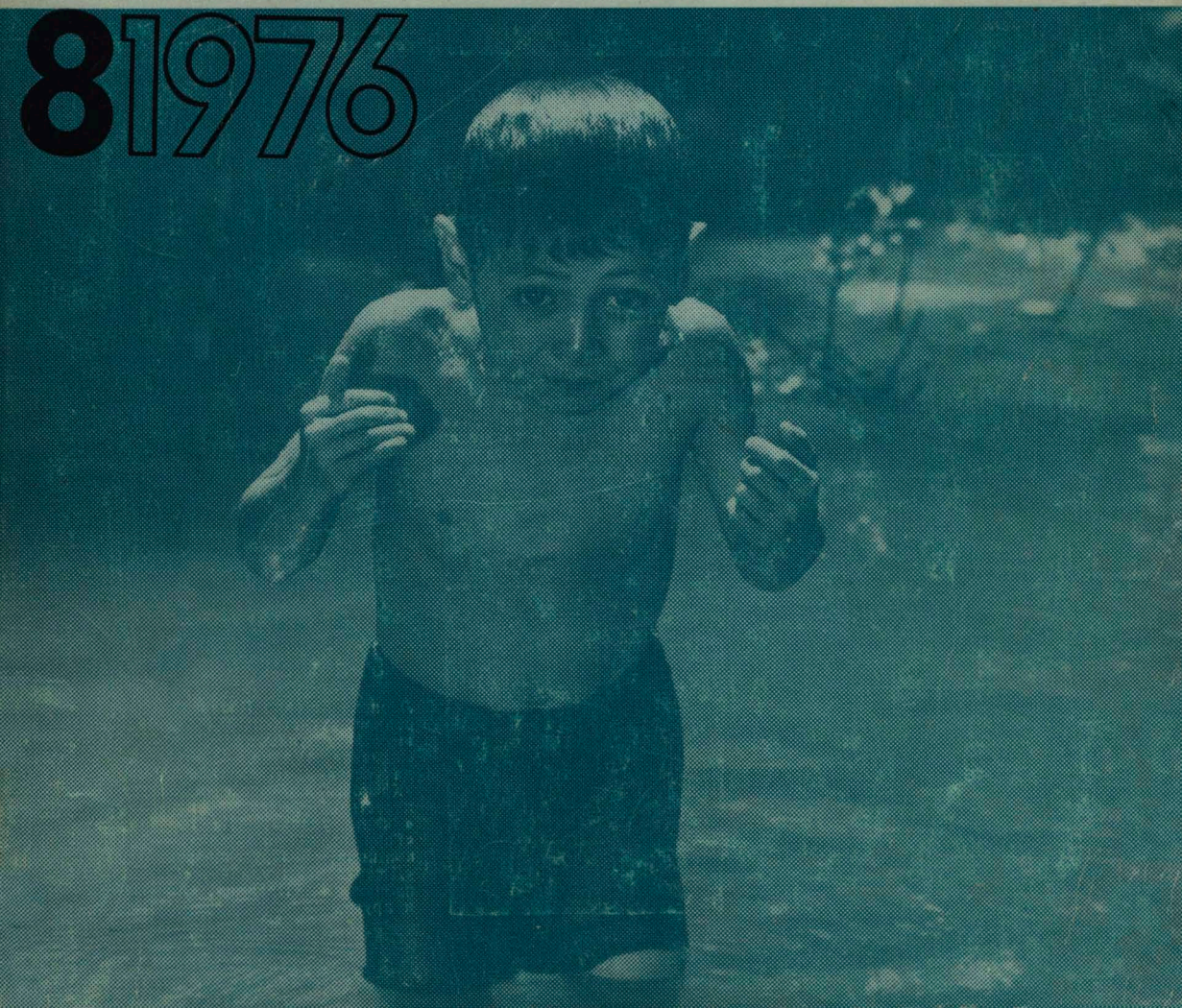
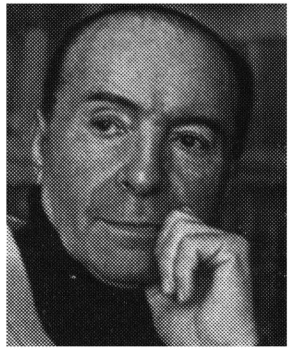
Искусство КИНО

8 1976

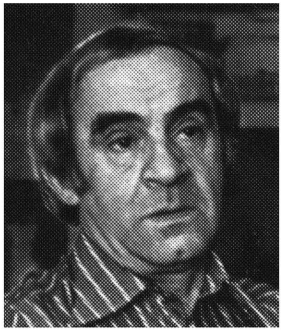


Поздравляем



С 75-летием

Штейна Александра Петровича, лауреата Государственных премий СССР, драматурга, автора сценариев фильмов «Балтийцы» (совместно с А. Зеновиным), «Подводная лодка Т-9» (совместно с И. Зельцером), «Морской батальон», «Суд чести», «Адмирал Ушаков», «Корабли штурмуют бастионы», «Пролог», «Спасенное поколение» и других



С 60-летием

Гердта Зиновия Ефимовича, киноактера и драматурга, снимавшегося в фильмах «Золотой теленок», «Автомобиль, скрипка и собака Клякса», «Соломенная шляпка» и других, а также автора сценариев документальных и мультипликационных фильмов

С 50-летием

Леонова Евгения Павловича, народного артиста РСФСР, снимавшегося в фильмах «Дело Румянцева», «Улица полна неожиданностей», «Полосатый рейс», «Крепостная актриса», «Донская повесть», «Первый курьер», «Зигзаг удачи», «Не горюй!», «Гори, гори, моя звезда», «Чайковский», «Белорусский вокзал», «Джентльмены удачи», «Совсем пропащий», «Премия», «Афоня» и других

Искусство кино

8/1976

Ежемесячный журнал

Орган Государственного Комитета Совета Министров СССР по кинематографии и Союза кинематографистов СССР

Журнал основан в 1931 году

Главный редактор

Сурков Е. Д.

Редколлегия

Баскаков В. Е.
Беляев И. К.
Вайсфельд И. В.
Герасимов С. А.
Згуриди А. М.
Игнатьева Н. А.
(зам. гл. редактора)
Караганов А. В.
Кармен Р. Л.
Кудин В. А.
Новогрудский А. Е.
Парамонова К. К.
Салынский А. Д.
Санаев В. В.
Соловьев В. И.
Суменов Н. М.
(зам. гл. редактора)
Юренев Р. Н.
Юткевич С. И.

Оформление художника

Фидлера Ю. Н.

Художественные редакторы

Петрова Э. С.,
Седова М. К.

Корректор

Ярошевская С. Л.

Издание
Союза кинематографистов СССР

Цена 1 руб.

Рукописи не возвращаются

Содержание

Современность и экран

3 В. Головня — Вдохновляющая творческая программа

14 Вячеслав Беляков — Кинолетопись БАМа. Второе дыхание

Новые фильмы

35 Вл. Ишимов — Полтора часа с товарищем Серго

47 А. Липков — Цена свободы

55 В. Кичин — Разгримированные шутки

63 Г. Караулова — От альтернативы в науке — к альтернативе в кино

Портреты

69 Е. Стишова — Не отступаться от лица...

Теория и история

83 Лев Рошаль — Эффект скрытого изображения

Беседы за рабочим столом

99 Вадим Юсов — Поэтика движения

За рубежом

113 Николай Савицкий — Слово в идейном споре

129 Ян Березницкий — Фильмы США о войне: конец 60-х — начало 70-годов

157 В. Пронин — Как хорошо быть миллионером...

161 Синерама

Сценарий

167 А. Тарковский — Гофманиана

190 **Фильмография**

На 1-й странице обложки —

Нургазы Сыдыгалиев в фильме «Белый пароход» (режиссер Б. Шамшиев, «Киргизфильм»).

Iskusstvo kino
Cinema art

The Time and the Screen

Vladimir Golovnia — The Inspirating Creative Programme (p. 3).
Vice Chairman of Goskino of the USSR about the tasks of the Soviet documental and science films in the lignt of the decisions of the XXVth Party Congress.

Viacheslav Beliakov — The Film Chronicle of BAM. The Second Breathing (p. 14).
Article analizes the new films about the builders of the Baikal-Amur Main.

New Films

Vladimir Ishimov — An Hour and a Half With Comrade Sergo (p. 35).
Review of the film "I Take It Upon Myself" ("Mosfilm", 1975).

Alexandr Lipkov — The Price of Freedom (p. 47)
Review of the film "Gipsy Camp Leaves for the Sky" ("Mosfilm", 1976).

Valery Kichin — Among the Genres. That Are Not Trained (p. 55). Review of the film "Centre-Forward From the Skies" (M. Gorky Film Studios, 1976).

Galina Karaulova — From the Alternative in Science — To the Alternative in Cinema (p. 64).
Review of the film "The Alternative" ("Centrenauchfilm", 1975).

Profiles

Elena Stishova — To Keep One's Individuality (p. 69).
Portrait of the well-known actor Konstantin Stepankov

Theory and History

Lev Roshal — The Effect of the Secret Picture (p. 83).
Article devoted to the problems of using synchronous interview in the documental films.

Talks at the Working Table

Vadim Yousov — Poetics of the Mooving (p. 99).
Talk with the camera man Vadim Yousov about the problems of the art of camera-man.

Abroad

Nikolay Savitsky — The Word in the Ideological Discussion (p. 113).
Article about some aspects of the ideological struggle in the modern cinema and film criticism.

Jan Beresnitsky — The Military The American Films about War ; the End of the Sixties — the Beginning of the Seventies. (p. 129).
The military theme in the American cinema of the end of the sixties — the beginning of the seventies.

Vadim Pronin — It's Pretty Good to Be a Millionaire... (p. 157).
Review of the films "Three on the Snow" and "Only the Wind Knows the Answer" ("Roxy—Film", the German Federal Republic").
Cinerama (p. 161).
Information about the news in cinema.

Script

Andrey Tarkovsky — Gofmaniana (p. 167).
Filmography (p. 191).

© Журнал «Искусство кино», 1976

Адрес редакции: 125319 Москва, ул. Усиевича, 9. Тел. 151-02-72.
Сдано в набор 28/V 1976 г. А 01620
Подписано к печати 20/VII-1976 г.
Формат бумаги 70×90¹/₁₆. Печатных листов 12 (условных листов 14).
Тираж 50 000 экз. Заказ 1274
Чеховский полиграфический комбинат Союзполиграфпрома при Государственном комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, г. Чехов Московской области

В. Головня,
заместитель председателя Госкино СССР

Вдохновляющая творческая программа

Вся общественно-политическая и трудовая жизнь страны озарена сегодня идеями XXV съезда Коммунистической партии. Глубоко проникая в сознание советских людей, они становятся могучей силой, ускоряющей наше движение вперед.

Определив рубежи ближайшего пятилетия и дальнейшие перспективы социально-экономического прогресса страны, XXV съезд КПСС открыл важный этап на пути к торжеству коммунистических идеалов. В Отчетном докладе Генерального секретаря ЦК КПСС Леонида Ильича Брежнева дан развернутый научный анализ прожитого страной пятилетия, определены наши достижения, с ленинской партийной прямотой вскрыты неиспользованные резервы и открыта ясная перспектива на будущее.

В выступлениях делегатов съезда прозвучала глубокая благодарность Центральному Комитету партии, Политбюро, лично Генеральному секретарю ЦК КПСС Л. И. Брежневу за огромные усилия в организации и успешном развитии народного хозяйства, за неуклонное стремление добиться мира на земле, за последовательную политику братской дружбы со странами социалистического содружества, интернациональную пролетарскую поддержку развивающихся стран, трудящихся, борющихся за социальные и политические права, за свободу своей родины.

Перед страной открылись новые горизонты совершенствования общественных отношений, формирования нового человека, более полного использования огромных возможностей развитого социалистического общества для блага советских людей.

Наш народ воспринял решения XXV съезда КПСС как программу вдохновенного самоотверженного труда во имя светлого будущего Отчизны. Решения XXV съезда — могучий импульс для новых славных свершений. Вооруженные этими решениями, мы твердой поступью идем по дороге коммунистического созидания.

Призывая с трибуны съезда полнее реализовать наши гигантские возможности, товарищ Л. И. Брежнев сказал: «Впереди — большая и сложная работа. Но нет сомнений, что наша партия, наш народ справятся с ней с честью и впишут новую замечательную страницу в летопись строительства первого на земле коммунистического общества».

Эти слова относятся и к нам, кинематографистам И, может быть, в первую очередь к кинематографистам документального экрана. Страницы летописи нашей страны! Разве не документалист должен быть в первых рядах тех, кто вписывает эти славные страницы в историю нашего общества, нашего государства? Ведь документалистов в кино так и называют «летописцы экрана». И чем ярче, масштабнее будет сегодняшний документальный экран, тем глубже и лучше узнают нас потомки, тем интереснее и значительнее предстанет перед ними созидательная жизнь нашей страны.

Пятилетие между XXIV и XXV съездами партии явилось исключительно важным пе-

риодом для всего советского искусства, и в частности, для советской кинематографии. Наша партия занималась задачами дальнейшего развития кинематографа с исключительно пристальным вниманием, с глубоким проникновением в его принципиальные проблемы, всемерно подчеркивая возрастающую роль искусства в формировании нового человека, его идейности, нравственности, гражданской активности.

Советские кинематографисты, работающие в документальном и научно-популярном кино, пришли к XXV съезду КПСС как боевой отряд творческой интеллигенции, выполняющий высокую и ответственную задачу пропагандистов идей нашей партии, разведчиков всего нового, передового, людей, неустанно из года в год, изо дня в день ведущих великую кинолетопись эпохи.

В современном советском документальном и научно-популярном кино сложились незыблемые идейно-художественные принципы, заложенные еще на заре советской кинопублицистики, окрепшие и развившиеся в годы первых пятилеток, в период Великой Отечественной войны и особенно в последние годы строительства развитого социалистического общества.

Наша документальная кинематография никогда не была простым фиксатором событий и фактов. Она всегда утверждала высокую идейность, публицистическую страстность. Наши лучшие фильмы, отличающиеся высокой образностью и эмоциональностью, являются отличными примерами кинопублицистики, настоящими образцами боевого документального кино.

В дни, когда проходил XXV съезд партии, зрители увидели полнометражный цветной фильм «Шаги истории», созданный на ЦСДФ съемочным коллективом во главе с Б. Рычковым. В фильме ярко и вдохновенно отражены многие важнейшие события минувшего пятилетия, наполненного замечательными свершениями советского народа, событиями, о которых вдохновенно говорили делегаты на съезде.

И в это же время в Кремлевском Дворце съездов Б. Рычков вместе с Л. Махначом снимали новую картину — о работе XXV съезда КПСС, намечавшего грядущие пути народов нашей страны, утверждавшего программу дальнейшего коммунистического строительства Советского государства.

Свыше пяти тысяч документальных, научно-популярных, учебных фильмов, киножурналов создали советские кинопублицисты за истекшее пятилетие, продемонстрировав безусловный рост идейно-художественного уровня документального экрана. Публицистика последних лет обогатилась рядом крупных, художественно ярких произведений, которые исследуют широкий круг общественно значимых проблем.

Активное развитие за последние годы получил жанр политического фильма. Непосредственно связанная со всесторонним освещением главных проблем современной международной жизни, успехов мирной политики Советского Союза, политическая публицистика находится в центре внимания наших кинодокументалистов, которые стремятся развернуть на экране широкую панораму международных событий.

Среди наиболее значительных лент на международные темы прежде всего следует назвать полнометражный цветной фильм «На переднем крае мира» (ЦСДФ, сценарий А. Лаврова, режиссер А. Колошин). Богатый документальный материал убедительно и ярко рассказывает об успехах внешней политики Советского Союза, о той поистине титанической работе, которую проводит наша Коммунистическая партия по расширению фронта мира, по укреплению разрядки международной напряженности, о большом личном вкладе в осуществление советской Программы мира Генерального секретаря ЦК КПСС Л. И. Брежнева.

Авторам удалось сделать эту ленту драматически напряженной, яркой по своей художественной форме. Драматургический прием — монтажное сопоставление прош-

лого и настоящего, войны и мира придает особую выразительность экранным событиям.

Важную тему — помощь Советского Союза развивающимся странам — затрагивает фильм «Интернациональный долг» (ЦСДФ, режиссер Б. Рычков). Острым вопросам международной жизни, борьбе народов против империализма посвящены полнометражные цветные фильмы «Рассвет над Португалией» (ЦСДФ, режиссер Ю. Монгловский), «Повесть о первой весне», «Джунгли остывают от войны», «Война окончена — борьба продолжается», созданные на материале экспедиций в ДРВ и Южный Вьетнам съемочной группой ЦСДФ под руководством режиссера Е. Вермишевой, а также фильм «Голос свободной Анголы» (ЦСДФ, режиссер И. Свешникова).

В начале этого года состоялась премьера полнометражного документального фильма «Сердце Корвалана», созданного на киностудии «Мосфильм» известным режиссером документального кино Р. Карменом. Картина проникнута подлинной партийной страстью, идейной убежденностью художника-коммуниста. Экранный рассказ о жизни и борьбе секретаря Центрального Комитета Коммунистической партии Чили Луиса Корвалана наполняет сердца зрителей глубоким уважением и любовью к несгибаемому коммунисту-борцу. И в то же время это еще одно обвинение чилийской хунте, призыв к народам продолжать борьбу против фашизма. «Сердце Корвалана» как бы венчает многолетний труд Р. Кармена, посвященный освободительному движению народов Латинской Америки.

Больше года старейший режиссер документального кино А. Медведкин работал над полнометражным фильмом «Осторожно! Маоизм!». Художник развивает в нем тему, начатую ранее в картинах «Ночь над Китаем» и «Правда и неправда», где документальный материал служил разоблачению реакционной политики маоистов, выступающих против международной пролетарской солидарности, против борьбы народов за социальный прогресс, за мир и социализм. Новый фильм А. Медведкина со свойственной режиссеру яркой публицистичностью показывает подлинное лицо маоизма, заклятого врага международного революционного движения, дает анализ современного положения в Китае. Фильм «Осторожно! Маоизм!» — острое оружие в идейной борьбе: хлестко, саркастично обнажает он фарисейскую сущность современных китайских руководителей, которые насаждают враждебную социализму буржуазную идеологию, лицемерно прикрываясь при этом революционными лозунгами.

Иногда отдельные зарубежные критики, стоящие на чуждых нам идеологических позициях, упрекают советский документальный кинематограф в «пропагандистском характере». Но разве можно расценивать это как упрек! Пропагандистский характер нашего документального и научно-популярного кино — его принципиальное достоинство. Быть проводником высоких идей, в яркой образной форме пропагандируя их с киноэкрана, — благородная задача и цель советского искусства.

Разумеется, я назвал лишь часть тех работ, которые связаны с международной проблематикой. И круг тем и «география» наших документальных картин куда шире. Только за последние годы наши кинооператоры вели съемки в Португалии и Турции, в Афганистане и Индии, в Малайзии и Филиппинах, в Польше и во Вьетнаме, в Финляндии и на Кубе, в Ираке, Испании, Гвинее, Монголии, США, Таиланде, странах Южной Америки.

Тематические планы ближайших лет предполагают создание большого документального фильма о братских связях Советского Союза и Болгарии, картины об успехах в строительстве Германской Демократической Республики и многих, многих других лент. По-прежнему будет выходить «Альманах кинопутешествий» — это своеобразное окно в мир, одно из самых популяр-

ных периодических изданий. Кинооператоры в составе научных экспедиций побывают в различных уголках земного шара.

●

Весна 1975 года была для нас особой: в ее майские дни советская страна, все прогрессивные люди мира отмечали тридцатилетие победы над злейшим врагом человечества — германским фашизмом. Народный подвиг в Великой Отечественной войне, сплоченность советского народа в трудные годы вокруг ленинской партии коммунистов навсегда останутся в сердцах и умах советских людей.

На основе кинолетописи Великой Отечественной войны уже создано немало замечательных документальных лент. Но каждый новый художник, каждое новое поколение находят все новые и новые глубины этой темы и с дистанции своего времени создают новые значительные произведения о войне.

В преддверии тридцатилетия победы кинодокументалисты вновь обратились к бесценным архивам, и вновь на экране ожили незабываемые огненные дни, вновь во весь голос прозвучала тема великого подвига народа, великой организующей и направляющей силы партии коммунистов, тема победы и мира.

Среди новых работ такая интересная, глубокая, яркая по форме картина, как «Шел солдат...» К. Симонова и М. Бабак. В ее кадрах с подкупающей простотой и, вместе с тем, с глубокой лиричностью предстала героика военных лет и тяжелый каждодневный труд советского солдата.

Интересный, строгий фильм Д. Фирсовой «Память навсегда» посвящен одному из важнейших и еще мало освещенных экраном этапов Великой Отечественной войны— битве за Северный Кавказ. Взволнованной, глубокой оказалась картина украинских документалистов «Тыл, ковавший победу» («Укрхроника», режиссер Л. Автономов), само название которой говорит о степени важности темы. Фильм «Мир дому твоему» режиссера Е. Вермишевой рассказал зрителям о праздновании Дня Победы в нашей стране и за рубежом.

Удачным оказался выпуск к тридцатилетию Победы серии короткометражных фильмов о городах-героях, таких, как «Подвиг Москвы» и «Город-герой — Новороссийск» (ЦСДФ), «Я — Севастополь» («Центрнаучфильм») и другие. В них воскрешаются незабываемые героические страницы истории. В создании картин участвовали киностудии Москвы, Ленинграда, Киева, Минска.

В связи с разработкой дорогой всем нам темы я хотел бы сказать несколько слов об использовании киноархива периода Великой Отечественной войны. Документальные материалы, снятые на фронтах войны и в тылу, где ковалась победа, до сих пор разобраны весьма примерно, классифицированы и аннотированы приблизительно. Больше того, до сих пор обнаруживаются мало известные, а порой и совсем неизвестные фронтовые кадры 1941—1945 годов. У нас есть примеры добросовестного и скрупулезного поиска и отбора материала. Такую в высшей степени тщательную работу провели, в частности, К. Симонов и М. Бабак, работая над фильмом «Шел солдат...», и режиссер Д. Фирсова в фильме «Память навсегда». К сожалению, в большинстве случаев авторы не утруждают себя длительными поисками, а берут уже известный материал, не смущаясь тем, что он был неоднократно использован в предыдущих картинах. Бесспорно, ряд кадров, ставших уже хрестоматийными, таких, как водружение Красного Знамени на рейхстаге, парад победы в Москве и другие, будут и впредь многократно использоваться в документальных фильмах. Однако речь идет о другом — о том, что тысячи хроникальных кинокадров, мало использованных, а порой и просто неизвестных, еще ждут глубокого авторского осмысления на документальном экране.

Документалисты обращаются к военно-

патриотической теме не только на историческом материале. Недавно, например, закончена большая цветная лента, посвященная современной Советской Армии — надежной защите мирного труда нашего народа. Этот фильм — «Наследники победы», созданный на ЦСДФ режиссерами В. Байковым и В. Венделовским, с успехом идет на наших экранах, а также в ряде зарубежных стран.

●

Большинство картин последних лет снято на современном материале. И здесь важнейшей темой для кинодокументалистов и работников научно-популярного кино, безусловно, является тема ежедневного трудового подвига советского народа, борьбы за претворение в жизнь планов партии, планов наших славных пятилеток. Кроме уже названного фильма «Шаги истории», можно отметить интересные работы, созданные на многих студиях. ЛСДФ выпустила фильм «Девятая высота» (режиссеры И. Калинина и М. Литвяков) — масштабное полотно о грандиозных свершениях в Российской Федерации, о трудовом подвиге советского человека. Киностудия «Центрнаучфильм» завершила работу над двумя фильмами, рассказывающими о достижениях научно-технического прогресса, о наглядных успехах отечественной науки и техники — «Рукопожатие в космосе» (авторы Е. Рябчиков, Н. Макаров) и «Поступь грядущего» (режиссер А. Соколов). Необходимо в этом ряду отметить также такие интересные фильмы, как «Страна наша Тюмения» (ЦСДФ, режиссер О. Арцеулов), «Подвиг на островах» (Дальневосточная киностудия, режиссер Ф. Фартусов), «Голодная степь» (Узбекхроника, К. Симонов, М. Каюмов, И. Гибалевич) «КамАЗ-74. Хроника строительства» (ЛСДФ, режиссер Л. Черенцов), «Свинарка, пастух и комплекс» (Свердловская киностудия, режиссер И. Персидский), «Как там, на БАМе?» (Свердловская киностудия, режиссер Л. Ефимов), «Путь в будущее» («Молдова-филм», режиссер П. Унгуряну), «Иду дорогой века» («Киевнаучфильм», режисер Л. Удовенко), «Донбасс — Караганда» («Казахфильм», режиссер В. Татенко), «Хроника девятой пятилетки» (ЦСДФ, режиссер И. Гутман), «Сибирь, БАМ, наука» (Свердловская киностудия, режиссер Б. Урицкий), «Весна труда» (ЦСДФ, режиссер Л. Дербышева) и ряд других.

Одним из наиболее распространенных видов документального киноискусства стал за последние годы очерк о нашем современнике, передовом человеке нашего общества. Повсеместно на киностудиях создавались фильмы-кинопортреты героев нашего времени, идущих в авангарде, прокладывающих новые пути в строительстве нового мира. Это полнометражные фильмы «Открывая мир» (ЦСДФ, авторы А. Новогрудский, И. Григорьев), «Пять песен о коммунистах» («Укрхроника», режиссер А. Слесаренко), «Повесть о верности» (ЦСДФ, режиссер Б. Карпов), короткометражные — «Доменщик» (ЛСДФ, режиссер Ю. Занин), «Иван Иванович Иванов» («Казахфильм», режиссеры В. Татенко, Ю. Литвяков), «Секретарь горкома» (Дальневосточная киностудия, режиссер Т. Васильева), «Твое доброе имя» («Таджикфильм», режиссер Е. Кузин), «Седьмая сторонка» (ЛСДФ, режиссер В. Гранин), «Товарищ женщина» (ЦСДФ, режиссер З. Тузова), «Мария» («Беларусьфильм», режиссер Е. Колос), «Право на доверие» (ЦСДФ, режиссер И. Григорьев).

Как никогда ранее широк фронт творческой деятельности работников документального и научно-популярного кино, призванных не только популяризировать решения съезда, но и активно бороться за их проведение в жизнь. Отразить в документальных и научно-популярных фильмах величие задач, стоящих перед народным хозяйством, показать не только новые заводы и электростанции, вновь возникающие города и преобразованные районы недавней сибирской тайги, но и новых людей, творящих все эти

чудеса, — нелегкая, но благородная задача, решение которой потребует высокого творческого накала и полной отдачи сил от режиссеров и операторов, авторов и редакторов, всех тех, кто будет воплощать в кинематографические ленты живую и многообразную жизнь страны, наполненную пафосом созидания.

Ведь процесс создания документальных или научно-популярных фильмов лишь на первый взгляд может показаться простым, поскольку их основой является сама жизнь, ее непосредственные факты и события. Но произведение искусства не получится в результате фотографического копирования действительности. Далеко не к каждому документалисту и не сразу приходит умение «видеть» жизнь, а тем более отбирать из огромного, разнообразного, а порой и противоречивого потока окружающих явлений и событий то главное, наиболее характерное, что определяет сущность общественного процесса.

Довольно сложно, а порой и невозможно подготовить точный перспективный тематический план научно-популярного и особенно документального кино, учитывая его прямую зависимость от жизненного материала, от движения жизни. Документальное кино должно быть очень мобильным. В этом его сила. И все же основные тематические и проблемные направления необходимо предвидеть в перспективе.

В Отчетном докладе ЦК КПСС XXV съезду партии сказано: «...Из расчетов, которые уже подготовлены, следует: в 1976—1990 годах страна будет располагать примерно вдвое большими материальными и финансовыми ресурсами, чем в истекшем пятнадцатилетии». Какие интереснейшие перспективы видятся за этими лаконичными строками! И что характерно: каждый документалист сможет найти в разделах Отчетного доклада свою тему, своих героев. Так, например, создателей фильма «Страна наша Тюмения» не может не увлечь гигантская задача, поставленная на съезде Западно-Сибирскому комплексу, который должен «поставлять в общесоюзный баланс около половины нефти и природного газа, значительную часть синтетического каучука и пластмасс». А разве для авторов серии фильмов о строительстве Саяно-Шушенской ГЭС не явится почетным творческим заданием следующая строка из доклада: «...Саянский комплекс, энергию которому дает самая мощная в мире Саяно-Шушенская ГЭС, будет включать в свой состав ряд промышленных узлов, специализирующихся на металлургии и машиностроении». А сколько интереснейших возможностей отводится для продолжения кинолетописи Байкало-Амурской магистрали! Вдохновляющей темой для интереснейшего фильма может послужить проект программы научно-технического прогресса и его социально-экономических последствий на 1976—1990 годы. Жизнь дает публицистам экрана прекрасные темы!

В докладе на съезде партии Леонид Ильич Брежнев назвал тех, чьими руками создается национальное богатство, — замечательных героев труда, лучших из лучших: инициаторов славного трудового соревнования за добычу не менее тысячи тонн угля в сутки из одной лавы бригадиров Геннадия Смирнова, Владимира Мурзенко, Михаила Чиха, строителя Николая Злобина, текстильщиц Елену Амосову, Алевтину Смирнову, Валентину Плетневу, Валентину Бобкову, известнейших мастеров сельскохозяйственного производства Терентия Мальцева, Александра Гиталова, Турсуной Ахунову, Михаила Клепикова, Лейду Пейпс, Николая Бочкарева и многих других. В биографии каждого из этих замечательных советских людей читаются славные страницы истории страны. Какие интереснейшие экранные произведения обещает каждая такая человеческая и трудовая судьба!

Следуя лучшим традициям советской кинопублицистики, документалисты должны смело ставить острые актуальные вопросы и

проблемы, подсказанные жизнью, пропагандируя опыт лучших, в то же время не уходить от трудностей и нерешенных проблем.

В Отчетном докладе ЦК КПСС говорилось, например, о тяжелейшей борьбе работников сельского хозяйства с силами природной стихии в 1972 и 1975 годах. В этой связи стоит отметить опыт ростовских документалистов, оперативно и умело снявших фильм «Трудный хлеб», где показана героическая работа колхозников на полях страны. Похожие картины были созданы также московскими и киевскими документалистами. Опыт подобных лент ждет своего продолжения.

Серьезнейшие государственные задачи выдвинуты перед советским народом решениями съезда. И документальное кино должно отразить их на экране. Проблемы охраны природы и эффективной демографической политики, улучшения жилищного строительства и роста производства, повышения качества товаров народного потребления — это, как и многие другие, вопросы, мимо которых не может пройти документальный кинематограф.

Как партийный наказ надо рассматривать и создание фильмов, утверждающих в сознании людей и, в первую очередь, молодого поколения, идеи советского патриотизма и социалистического интернационализма, фильмов, борющихся с враждебной идеологией, разоблачающих отдельные проявления национализма и шовинизма.

Думается, наиболее убедительный путь здесь — это изображение нашей действительности, показ советского образа жизни. За прошедшее пятилетие, отмечалось на съезде партии, на проведение новых социальных мероприятий затрачено столько же средств, сколько за две предыдущие пятилетки вместе взятые. Реальные доходы на душу населения повысились почти на четверть. Цифры эти станут еще более красноречивыми, если обретут на экране образное выражение, а забота партии и правительства о благе народа раскроется с еще большей наглядностью, когда экран заявит об этом с действенной эмоциональной силой — на примере реальных фактов, конкретных человеческих судеб.

В 1976—1978 годах предполагается создать немало фильмов, посвященных ведущим темам современности. Киностудия «Беларусьфильм» будет работать над картиной «Знак качества», Украинская студия кинохроники — над фильмом «Иду на рекорд». Студия «Казахфильм» снимает фильм «Разрез «Богатырь» — о крупнейшем в мире угольном разрезе в Экибастузском бассейне, киностудия «Азербайджанфильм» приступит к работе над картиной «Суровые километры Каспия» — о строителях подводного газопровода, на ЦСДФ будет завершен большой цветной фильм о БАМе «Путь к океану», который создается методом длительного кинонаблюдения. Одну из самых острых современных проблем — «Наука и урожай» — затронет лента «Центрнаучфильма». Коллектив Свердловской киностудии планирует выпуск фильма «Вторая молодость Кузбасса» — о перспективах развития Кузнецкого бассейна, о его передовых тружениках. Восточно-сибирская студия кинохроники готовится к производству цветной картины «Сибиряки», которая должна рассказать о сегодняшнем и завтрашнем дне Сибири, о замечательных патриотах и энтузиастах сибирской земли. Полнометражная научно-публицистическая лента, планируемая на «Центрнаучфильме», посвящена теме борьбы за сохранение и улучшение природной среды, основным вопросам экологии, проблеме биологического равновесия. Несколько документальных и научных фильмов обращены к проблемам Нечерноземья средней полосы России.

Впервые в перспективных тематических и производственных планах документального и научно-популярного кино предусмотрен достаточный резерв, позволяющий оперативно освещать наиболее интересные события в хозяйственном строительстве,

в общественно-политической, научной и культурной жизни страны, отражение которых не может быть предусмотрено заранее.

Замечу также, что бурно развивающийся научно-технический прогресс, несущий с собой гигантское увеличение объема как общей, так и специальной информации, ставит, в частности, задачу более широкой кинофикации учебного процесса в средней и особенно в высшей школе. С этим связано все возрастающее внимание к учебным фильмам. Планами развития кинематографии предусматривается довольно значительный рост их производства. Сейчас ежегодно выпускается 200 лент, а к концу пятилетки эта цифра увеличится до 250.

●

Обращаясь к современности, кинодокументалисты наблюдают и фиксируют интереснейшие явления и факты окружающей жизни. Все значительные события находят свое отражение в киножурналах и кинофильмах, а затем сосредоточиваются в государственном кинофотоархиве СССР. Так умножается бесценная летопись нашей Родины. В этой связи необходимо сказать, что уже много лет на киностудии «Центрнаучфильм» ведется важная и весьма нужная работа по созданию фильмов-интервью, которые также закладываются в кинолетописный фонд. Началом этой работы явились созданные по инициативе К. Симонова фильмы-интервью с выдающимися деятелями советских Вооруженных Сил. Были зафиксированы на пленке воспоминания маршалов Г. Жукова, К. Рокоссовского, И. Конева, В. Чуйкова, А. Еременко, адмирала Н. Кузнецова и других. В дальнейшем эта историческая летопись расширилась. Были сняты и записаны А. Микоян, А. Стаханов, М. Фофанова, П. Пономаренко... Предстоит взять киноинтервью у ряда наших выдающихся ученых, деятелей культуры и искусства. Проблема систематизации киноархивов и вдумчивого, бережного отношения к архивной пленке, хранящей зримую память нашей истории, в связи с этим становится все более насущной.

Это особенно выявляется, когда документальное кино разрабатывает историко-революционную тему. За последнее время появилось немало интересных лент этого жанра. Назову «Сына партии» (ЛСДФ, режиссеры Л. Черенцов и Н. Снегина) — полнометражный фильм, рассказывающий о жизни, революционной и государственной деятельности выдающегося деятеля Коммунистической партии и Советского государства, большевика-ленинца М. И. Калинина, «Красная Пресня» (ЦСДФ, режиссер В. Ходяков) — короткометражный фильм о славных боевых революционных традициях рабочих Красной Пресни; «Луначарский. Нарком» (ЛСДФ, режиссер П. Коган) — полнометражный фильм о жизни и деятельности первого наркома просвещения молодой Советской республики А. В. Луначарского.

Недавно на экраны вышел документальный полнометражный фильм «Страна и наука», посвященный 250-летию Академии наук СССР (ЦСДФ, режиссер А. Зенякин). В фильме с большой любовью собраны и систематизированы исторические кадры, запечатлевшие представителей отечественной науки, их жизнь, их творческие поиски и победы.

Кинозрители всегда с большим интересом смотрят фильмы, посвященные развитию социалистической культуры, картины о выдающихся деятелях искусства нашей страны. За последнее время были созданы такие интересные ленты, как полнометражные фильмы «О нашем театре» (ЦСДФ, режиссер Н. Соловьева), «Михаил Царев» («Центрнаучфильм», режиссер Я. Уринов), «С веком наравне» (ЦСДФ, режиссер А. Зенякин), «Михаил Шолохов» (Ростовская студия и ЦСДФ, режиссеры Л. Кристи, Л. Мазрухо), «Конкурс» («Центрнаучфильм», режиссер Ю. Альдохин) — о II международном конкурсе артистов балета, фильм «Константин Симонов: остаюсь во-

енным писателем» («Центрнаучфильм», режиссер Н. Полонская), «Большой театр: прошлое и настоящее» (ЦСДФ, режиссер В. Катанян) и ряд других.

Работе прославленного коллектива Большого театра СССР, его выдающимся актерам и режиссерам посвящается также полнометражный цветной фильм (ЦСДФ, режиссер Б. Карпов). На ближайшие годы предусмотрен выпуск фильма «Самед Вургун» (киностудия «Азербайджанфильм») — о жизни и творчестве классика азербайджанской литературы; фильм-концерт «Поет Людмила Зыкина» (ЦСДФ, режиссер В. Катанян), фильмы «Скульптор Вучетич», «Николай Тихонов», «Илья Глазунов» и целый ряд других, разнообразно отражающих на экране жизнь и творчество многих писателей, художников, артистов, внесших значительный вклад в развитие художественного творчества и духовной культуры народа.

В 1980 году в Москве состоятся Олимпийские игры. Естественно, что интерес к развитию отечественной и международной спортивной жизни особенно будет расти в ближайшие годы. Поэтому закономерно, что в десятой пятилетке документальное и научно-популярное кино будет уделять значительное внимание вопросам физической культуры и спорта.

Показ главных событий в области спорта и прежде всего выступлений наших спортсменов за рубежом взяло на себя Центральное телевидение и успешно это осуществляет. Поэтому кинофильмы о спорте по своим жанровым признакам будут главным образом не событийные, а очерковые — о наиболее интересных спортивных коллективах и отдельных спортсменах, их тренерах-наставниках, о советской системе подготовки и воспитания спортсменов, добившихся высоких спортивных результатов.

●

Открывающиеся творческие перспективы вдохновляют советских художников, живущих едиными заботами и устремлениями со своим народом. В докладе товарища Л. И. Брежнева XXV съезду говорится: «Для истекших лет характерна дальнейшая активизация деятельности творческой интеллигенции, которая вносит все более весомый вклад в общепартийное, общенародное дело строительства коммунистического общества». Решения съезда нацеливают деятелей искусства и литературы на то, чтобы обеспечить дальнейший рост и усиление роли социалистической культуры в идейном и эстетическом воспитании советского человека, в формировании духовных запросов нашего народа. Это, конечно же, выдвигает новые, более сложные творческие задачи и перед кинодокументалистами, делает их работу еще ответственнее.

Особо здесь хочется сказать о наших операторах, ежедневно «выходящих» на непосредственные события действительности. Каждый из них трудится, как правило, один, часто в обстоятельствах быстро меняющихся, неожиданных. В таких условиях они не могут не обладать режиссерскими навыками, умением осмысливать происходящее, а значит и снимать «монтажно», способностью «организовать» жизненный материал, не прибегая к грубой инсценировке, не противореча сущности данного события или факта. Не случайно за многие годы развития документальной и научно-популярной кинематографии сложилась категория авторов-операторов — людей, соединяющих в своем лице две основные кинематографические специальности — оператора и режиссера. Вспомним, что немало крупнейших режиссеров-документалистов старшего поколения (Р. Кармен, Е. Учитель, Б. Небылицкий, М. Трояновский, В. Беляев и другие) вышло из «операторской когорты». Многие ведущие режиссеры среднего поколения (А. Колошин, Г. Асатиани, Ю. Монгловский, С. Школьников, Ф. Фартусов, В. Цеслюк, А. Зенякин, И. Бессарабов и другие) являются или являлись до последнего времени профессиональными

операторами. В документальном кино эти две профессии теснейшим образом переплетаются между собой. Разумеется, успех приходит лишь при условии высокой профессиональной квалификации документалиста. Авторская работа должна поручаться с учетом индивидуальных качеств каждого оператора, а не в массовом порядке.

Мы надеемся, что десятая пятилетка для документального и научно-популярного кинематографа окажется порой его дальнейшего развития и подъема, что нормой творческой жизни станет активная борьба за оперативность подготовки и высокое качество каждого фильма и киножурнала.

Поиски наиболее современной художественной формы, наиболее выразительного киноязыка в документальном и научно-популярном кино велись и ведутся повседневно. Это закономерно, так как расширяются возможности и сферы действия документального и научно-популярного кинематографа. Расширились и сами представления о жанрово-стилистических границах современной кинопублицистики. Конечно, поиски в области художественного совершенствования фильмов не обходятся без известных издержек. Подчас отдельные методы и приемы киносъемки возводились чуть ли не в главную и единственную художественную форму документального кино. В частности, в свое время преувеличенное значение придавалось съемке «скрытой камерой». Сейчас для каждого кинематографиста ясно, что этот метод съемки может давать порой интересный результат, помогает фиксировать непосредственное, естественное поведение героя. Но «скрытая камера» никогда не могла претендовать на то, чтобы быть «волшебным средством», при помощи которого все фильмы поднялись бы на новую, более современную и совершенную качественную ступень. Съемки скрытой камерой, звуковой репортаж, общение на экране авторов фильма с героями, восстановление документального факта, прямое интервью, рассказ с экрана от первого лица и многое другое — это не более чем приемы, которые авторы фильма должны применять возможно точнее, с чувством меры, исходя из характера фильма, его темы.

Главное — это верная и четкая авторская позиция, это стремление к тому, чтобы фильм, как произведение реалистического киноискусства, был истинным отражением жизни, ее ведущих закономерностей.

Необходимо подчеркнуть и еще одно обстоятельство. Разнообразны и богаты художественные средства нашей кинопублицистики, и нет у нее никакой нужды прибегать к тому, что противоречит самой природе документального и научного кинематографа — грубой инсценировке, многословию, наукообразию, дидактике. Все это неизбежно вступает в прямое противоречие с жизненной правдой — плотью и кровью кинопублицистики. К сожалению, нужно признать, что наряду с интересными картинами мы еще снимаем и выпускаем немало слабых, стандартных лент, сделанных по шаблону, страдающих вялостью мысли и отсутствием яркой формы.

Очевидно, что наибольшие издержки мы терпим сегодня на литературном участке. Известно, что литературной основой фильма является его сценарий. Сценарий документального фильма может не иметь канонической формы. Более того, в документальном фильме (а порой и в научно-популярном) в ряде случаев литературной основой может быть не сценарий, а сценарный план или либретто, определяющие идею фильма, его композицию и основные съемочные объекты, то есть такая запись, которая не требует подробного литературного изложения всего будущего фильма, где невозможно точно предвидеть весь ход событий, все проявления характера героя, перипетий его жизни. Сценарного плана или либретто часто вполне достаточно для создания полноценного фильма, как доку-

ментального, так и научно-популярного, особенно в коротком метраже. Поэтому неправильной представляется современная практика, когда, скажем, даже в научно-популярной кинематографии при съемке короткого сюжета (объемом в 100—150 метров) принято заказывать авторам сценарий.

Вместе с тем необходимо всячески добиваться повышения требовательности к литературной основе фильма, которая сейчас не всегда находится на должной высоте, привлекать новых авторов из числа способной литературной молодежи, прежде всего журналистов, хорошо зарекомендовавших себя работой в прессе, — это первоочередные задачи руководства студий и художественных советов.

Источником появления слабых, малоинтересных документальных и научно-популярных картин является также и невысокий уровень режиссерской работы. Фильмы часто монтируются примитивно, без поисков интересного композиционного приема. Плохо и неразборчиво используются музыка и шумы. На научно-популярных студиях, где иногда привлекаются актеры-исполнители, большинство режиссеров не умеют работать с актерами, и эпизоды с их участием, как правило, неудачны.

Поднять уровень режиссуры документального и научно-популярного кино насущно необходимо для современного кинопроизводства. Нетерпимым является выпуск слабых, недоброкачественных лент. Борьба за высокий идейно-художественный уровень кинофильмов, против ремесленничества и штампов, против примитивизма должна вестись самым активным образом.

Сегодня всячески укрепляется производственно-техническая база киностудий. Есть основания полагать, что документалисты в ближайшие годы будут располагать более высокой по своим качествам кинопленкой, оптикой, съемочной и звукозаписывающей аппаратурой. Это расширит не только технические, но и творческие возможности кинематографистов, поможет наилучшему решению стоящих перед ними идейно-художественных задач.

●

Внимание и забота партии обязывают нас сосредоточиться на нерешенных проблемах, с тем, чтобы в предстоящий исторический период подняться в творчестве на новую качественную ступень.

В Отчетном докладе Центрального Комитета партии товарищ Л. И. Брежнев, в частности, отметил: «Партийный подход к вопросам литературы и искусства сочетает чуткое отношение к художественной интеллигенции, помощь в ее творческих поисках с принципиальностью».

Для полноценного творческого труда создана необычайно благоприятная обстановка. Перед большим отрядом творческой интеллигенции, работающей в области документального и научного кино, открываются широкие и интересные перспективы.

«Давно замечено, что непрерывная череда похожих друг на друга дней, будничная, повседневная работа — а все мы заняты ею — часто не дают в полной мере воспринимать значение и масштабы происходящего вокруг нас. Даже полеты в космос стали чем-то привычным и обыденным. А что уж говорить о пуске новых заводов или, скажем, заселении новых жилых кварталов. Вроде так должно и быть. Действительно, товарищи, так должно и быть. Так должно быть потому, что каждое утро десятки миллионов людей начинают свой очередной, самый обыкновенный рабочий день: становятся у станков, опускаются в шахты, выезжают в поле, склоняются над микроскопами, расчетами и графиками. Они, наверное, не думают о величии своих дел. Но они, именно они, выполняя предначертания партии, поднимают Советскую страну к новым и новым высотам прогресса». Эти слова Л. И. Брежнева, прозучавшие на XXV съезде партии, являются вдохновляющей творческой программой для советских документалистов.

Вячеслав Беляков

Кинолетопись БАМа. Второе дыхание

Критический очерк в оптимистических тонах

БАМ — дело молодое, дело партийное

Мускулистое слово БАМ уже стало в нашем сознании символом вдохновенного стремления вперед, символом новизны и поиска.

Генеральный секретарь ЦК КПСС Л. И. Брежнев в Отчетном докладе на XXV съезде КПСС сказал: «Большое значение имеет сооружение Байкало-Амурской железнодорожной магистрали. Кажется, еще совсем недавно первые строители нарушили вековечный покой глухих таежных мест. Теперь работа в разгаре. Досрочно открыто рабочее движение поездов по трассе БАМ — Тында, построено 70 мостов, проложено около 1200 километров автомобильных дорог, и строители наращивают темпы работ.

Разрешите мне от имени XXV съезда партии горячо приветствовать героические коллективы первопроходцев, труд которых ставит на службу Родине огромные природные богатства, дает новую жизнь обширным районам Сибири, Севера, Средней Азии и Дальнего Востока. Пожелаем им, товарищи, успехов в их трудных, но очень нужных стране делах».

В словах этих — творческая программа для кинематографистов, пишущих движущуюся историю БАМа, ее зримую летопись.

Мы с БАМом словно входим в реку времени, ощущая мощный напор течения, мы видим в нем «дней связующую нить» между настоящим, прошлым и будущим Страны Советов, избравшей своей исходной позицией Октябрь семнадцатого года. На БАМе ищут счастье те, кто ищет дело по масштабу своей души, кто умеет носить в себе чистый источник народной памяти и умеет, или учится уметь, расти, связывая личное с общим.

Об этом с высокой трибуны партийного форума говорил рабочий человек, непосредственный участник стройки, Л. Д. Казаков. Взволнованным было его слово и по-особому ответственным, потому что было оно от имени бамовцев: «Революционным мандатом назвал комсомольскую путевку Леонид Ильич Брежнев. За годы девятой пятилетки сотням тысяч молодых патриотов вручены комсомольские путевки с новыми адресами: КамАЗ, Тюмень, Усть-Илимск, Саяно-Шушенский комплекс. Ударные комсомольские стройки отличает не только возраст строителей, но и особый ударный ритм труда, необыкновенный подъем, самоотверженность, высокая ответственность. Все это делает их подлинной школой коммунистического воспитания молодежи. Мы не только работаем, не только выполняем план, не только добиваемся высоких процентов выработки. В труде выковываются наши характеры, воспитывается настоящая партийность».

Поэт сказал: «Судьба — это слепок с эпохи. Точнее, судьба — это мы». Трудна, непроста любая из наших побед. В том числе и на БАМе. Но она вершится под знаменем, цвет которого выткала нам история. Таков цвет времени, в которое мы живем.

Таков цвет БАМа.

Кинодокументалисты прочно обживают БАМ.

Об этом можно судить по целой серии новых лент, содержанием которых как раз и стало то, о чем говорилось на XXV съезде КПСС. Чем же неотступно привлекает к себе настоящего художника БАМ? Не

последнюю роль тут имеет, по-моему, щедрость сюжетов, которыми так богата летопись строительства.

Гигантский размах строительства. Прекрасный сюжет.

Уникальные мосты через Лену, Амур, а всего их 70. Сюжет.

Столкновение стихии и человеческой воли. Сюжет.

Становление коллектива, проба характера на прочность... Сюжет.

И все это живописно, в реальной фактуре настоящего дела и настоящих судеб!

Все здесь мощно, колоритно, насыщенно, значительно. Нет места пустякам. Край был для тебя далеким, становится родным. Тайга — так до океана! Если снег, то навалом, на огромных просторах, в сугробах высотой в дом. Если уж мороз — птица наземь осколком льда... Если трудовой бой, то веха, памятная на года. Если речка — будущее море! И сельдь сосвинская, и таймень... И крепость кедрача... И все — простор для мысли, для вдохновения, для любви... Европейцы, попадая сюда, удивляются, признают — со времени прохода судов по Суэцкому каналу сооружение БАМа — наиболее выдающееся событие в истории технической мысли; влияние БАМа на развитие значительной части земли уже сейчас огромно.

И вот ты, документалист, своим талантом уполномочен эту огромность снимать. Снимать без устали и оглядок, потому что все здесь динамично, стремительно, все меняется на глазах. Пропустишь мгновение, и уже не догнать его, не остановить.

Полвека назад газета «Советская Сибирь» писала: «...Если копнуть лопатой зеленую шкуру Сибири — из дыр посыпется уголь, золото, железо, возникнут великие города, мировые пути сообщения».

Мечты людей, которые выдвинула партия, рано или поздно становятся планами. Реализацию дерзновенных планов тебе и снимать сегодня, кинопублицист. БАМ — сейчас заповедный плацдарм для кино.

Как актуальны ныне строки А. Твардовского:

В края, что под завтрашний
день застолбованы,
Вступает народ, богатырь
небалованный...

Я бы их поставил эпиграфом к новым фильмам о БАМе. Но перед тем, как начать непосредственное рассмотрение этих фильмов, хочу сделать одно отступление, так сказать, в сферу житейскую, что ли...

Душой мы прирастаем...

Невелика еще биография звездной магистрали. Но как напористо, неуемно входит в нашу жизнь, такую далекую от сибирских просторов, где вершит свой подвиг стройка-феномен — БАМ. Дня не проходит, чтобы не появился в газетах материал о стройке: репортаж, зарисовка, очерк, просто рассказ о хорошем факте или какая-то серьезная цифра. А Центральное телевидение даже ввело регулярные получасовые передачи «Мы строим БАМ». Это значит, что камера оператора повседневно на месте событий. И вот уже кто-то из нас узнает на экране лица родных и знакомых, кто-то вслушивается в неторопливую беседу корреспондента с бригадиром или начальником участка и невольно вникает в их проблемы и заботы. А назавтра у себя на производстве в чем-то иначе, в свете бамовского опыта, смотрит на свою работу, воочию представляя себе, кому необходим т а м его труд... БАМ сближает, роднит людей, невзирая на географические дальности...

А припозднился человек со сном, включил «Маяк», опять же слушай позывные БАМа. Полвторого по московскому времени каждые сутки идет специальная передача для строителей магистрали: ведь Сибирь уже проснулась. В эфире деловые сводки, голоса молодых строителей, переклички и, конечно же, полюбившиеся молодежи песни...

Не растерялись и торговые работники. Вы уже обратили, наверное, внимание — рядом с папиросами «Беломорканал» лежат сигареты «БАМ». Захотел купить сынишке шоколадку, пожалуйста, в красивой упаковке — «БАМ»... Знак магистрали — устремленные к горизонту сходятся, лучась, рельсы. У «Комсомолки» свой знак — поперечное сечение рельса. Символ материала. Он чем-то напоминает ставший популярным Знак качества. Время роднит и символы.

Так мало-помалу, незаметно для себя прирастаем мы к БАМу душой.

Почему мне кажется все это важным? Да потому, что в такой многоканальной информационной связи с БАМом мы тоже постоянно меняемся — как потенциальные зрители очередных документальных картин о БАМе. Труднее становится работать кинематографистам, беспокойнее... Зрителей, которые так много знают о БАМе, все труднее делается чем-либо удивить, поразить.

Вот читаю свежий номер «Правды». Волнующий рассказ о том, как ефрейтор Васил Миннулин с товарищами вышибает ледяную пробку в старом тоннеле. Рискует жизнью. И за умелые действия в сложной обстановке и воинскую отвагу награждается краткосрочным отпуском на родину. Какой солдат не мечтает об этом? А он отказался — лишних рабочих рук тут нет. Миннулин для меня настоящий бамовец. К тому же узнаю, что воины-железнодорожники, согласно своей основной задаче, выполняют на БАМе еще и различные учебно-практические работы. Обучаются, стало быть.

А он от отпуска отказался *.

Прочел я это, и захотелось нечто такое же увидеть и в киноочерке, да так, чтоб взволновал меня поступок человека, чтоб в кадре раскрылась его душа.

Не много ли я хочу от документальной ленты?

Не знаю. Знаю только, что если БАМу нужны романтики, рыцари дела, то документальному кино нужны свои рыцари, тяготеющие к художественной новизне, к неустанному творческому поиску. Маловато души в иных наших фильмах! Все больше эдакий степенный рассказ о вещах, известных из других источников информации.

А за информацией не угонишься.

Если позаимствовать термины у спорта, можно сказать, что БАМ вышел уже на длинную дистанцию по сильно пересеченной местности — гигантский марафон, иначе не назовешь. Кинолетописцы сообща поспешают за стройкой.

У них свой марафон.

И мы, зрители, запаслись долготерпением, доверчиво настроившись на кинематографические открытия на долгой и славной дистанции. У нас свой марафон.

Я просмотрел едва ли не все документальные картины о строящейся магистрали. Их около двадцати. Размышлял о них, задавал вопросы и себе и авторам. Вопросы я буду ставить перед собой и перед кинематографистами и в этой статье. Второй по счету: первая моя статья о фильмах, посвященных БАМу, появилась год назад *. Значит, читатель, если захочет, может, читая эти заметки, оглянуться и на прошлогодние. Ради сопоставления и уяснения направления, по которому за это время развивалась бамовская тема на экране.

Ищу кадры-самоцветы...

Что характерно для новых фильмов о БАМе?

Что любопытно в них?

На мой взгляд, «второе дыхание». Так это и можно назвать. Фильмы стали разнообразнее. По замыслу, по манере вести разговор со зрителем, по почерку, свойственному тому или иному документалисту. Расширился, если так можно сказать, кру-

* «Правда», 9 марта 1976 г.

* См. «ИК», 1975, № 6.

гозор картин, отдаленнее друг от друга стали и координаты высадки кинодесантов, а стало быть, и поисков материала, героев. Умножились и силы кинодокументалистов. Наряду с Центральной студией документальных фильмов, Восточно-Сибирской и Дальневосточной студиями кинохроники, ведущим кинолетопись постоянно, недавно дебютировали на трассе Грузинская студия научно-популярных и документальных фильмов, Украинская студия документальных фильмов и своеобразным тандемом — двумя полнометражными картинами — заявила о себе Свердловская киностудия.

Все это хорошо, симптоматично.

Результат — тематическое разнообразие лент: крупнее стала сетка отбора.

Это наблюдения общего плана.

А вот приятные детали. Во многих фильмах появилось нечто такое, пусть порой малое, мимолетное, но такое, что обязательно попадет в золотой фонд нашей киноистории. Есть великолепные кадры, те самые кадры-самоцветы, которые дали заголовок этому разделу статьи. Кадры, несущие в себе самую суть БАМа, дух БАМа, память БАМа...

Давайте немного пофантазируем и попытаемся собрать из имеющегося некий собирательный фильм... Как говорится, с миру по нитке, по кадрику-самоцвету из фильма того, другого, третьего...

...Фотография. Семнадцатый съезд ВЛКСМ. На трибуне Л. И. Брежнев. Ощутимо дыхание зала, напряжение момента... Звучит рапорт-клятва: «...Товарищ Генеральный секретарь Центрального Комитета Коммунистической партии Советского Союза...».

И резко, взрывчато — БАМ сегодня. Напряжение работ. Экскаваторы, взламываются скалы... Снова фото: делегаты съезда комсомолии... «...Мы, посланцы комсомольских организаций и всех республик, клянемся! ...выполнять важнейшие поручения партии... клянемся!..».

И резким монтажным стыком — нынешний БАМ. История пишется сегодня. Клятва молодых материализируется в делах. Таков темпераментный, сильный, эмоциональный пролог к фильму «БАМ»*. Я бы взял его в наш собирательный фильм.

Из ленты «БАМ» можно было бы взять еще и кинометафору пробуждающейся тайги, преодоление машинами сложной трассы, лирический эпизод «письма из дома», веселую сценку на стройке — «проводы зимы» и «ледоход» — символ весеннего обновления края.

Фильм «Как там, на БАМе?» одарил нас прекрасным портретом тоннелестроителя Владимира Усенко, кадрами открытия линии БАМ — Тында, где рядом с первым поездом бегут оседланные эвенками олени, эпизодом «откровенный разговор» в коллективе строителей, беседой с эвенком...

Укладка символического серебряного звена — это кадр-самоцвет из «Серебряного рельса». Лесоповал — из «Письма из тайги». Встреча нового пополнения с Украины на сибирской земле — в «Новоселье».

---

* «БАМ». Сценарий Н. Дроздова, В. Микеладзе. Режиссер В. Микеладзе. Операторы Н. Сухишвили, Н. Чумбуридзе. Грузинская студия научно-популярных и документальных фильмов, 1976.

«КАК ТАМ, НА БАМе?». Сценарий В. Сивельникова, Л. Ефимова при участии журналистов В. Игнатенко, А. Юркова. Режиссер Л. Ефимов. Операторы Л. Потравнов, Ю. Дуринов, Р. Мещерягин Свердловская киностудия, 1975.

«СИБИРЬ, БАМ, НАУКА». Сценарий Н. Притвиц, З. Ибрагимовой, А. Розина. Режиссер Б. Урицкий. Оператор Г. Куликов. Композитор Ш. Каллош. Фоторепортаж с БАМа Эдуарда Брюханенко. Свердловская киностудия, 1975.

«СЕРЕБРЯНЫЙ РЕЛЬС». Автор сценария и режиссер В. Трошкин. Операторы В. Макаров, А. Панин. Композитор Г. Миронов. ЦСДФ, 1975.

«ПИСЬМА ИЗ ТАЙГИ». Автор сценария и режиссер В. Трошкин. Оператор В. Горбунов. ЦСДФ, 1975.

«МОСТЫ». Сценарий С. Иоффе. Режиссер В. Хоменко. Оператор Г. Ландин. Восточно-Сибирская студия кинохроники, 1975.

«АЛЬМАНАХ КИНОПУТЕШЕСТВИЙ № 100». Режиссеры выпуска Д. Гасюк, Б. Головня. Текст В. Комиссаржевского. «Центрнаучфильм».

«ПУТЬ К ТОННЕЛЮ». Сценарий А. Краснянского. Текст И. Сабельникова, В. Ткаченко. Режиссеры-операторы А. Коваль, М. Мамедов. Автор песни Б. Вахнюк Украинская студия документальных фильмов, 1975.

«НОВОСЕЛЬЕ». Сценарий Ф. Фартусова. Текст А. Малого. Режиссер Ф. Фартусов. Оператор А. Личко. Дальневосточная студия кинохроники, 1975.

Мост через Лену, финальный эпизод ленты, где тонко раскрыта связь времен, — это из картины «Мосты». Пейзажные планы с вертолета — «Альманах кинопутешествий № 100». Фоторепортаж с БАМа — в картине «Сибирь, БАМ, наука», штурм ледового Байкала — из «Пути к тоннелю».

Наш собирательный фильм мог бы обогатиться еще и лучшими, с дальним прицелом снятыми кадрами из фильмов «Такая молодежь», «Даешь БАМ», «Иду дорогой века», «От Байкала до океана», «Мост над Амуром». То есть кадрами из тех лент, которыми была запета кинолетопись великой стройки.

Все лучшее — актив документального кино. Мы взяли только одну пробу из пленочного материка. Но рядом с кадрами-самородками были и пустопорожние кадры. Рядом с любовной передачей предметного мира не всегда прорастала большая мысль авторов, та новая, страстная мысль, которая могла бы зажечь кинозал...

Присмотримся к названным фильмам повнимательнее.

Я уже говорил о том, что документалисты всерьез, капитально обживают строящуюся магистраль — Ургал, Байкальский хребет, где сооружаются уникальные тоннели, поселки Звездный, Тында, мосты через Амур, Лену... Можно по уже появившимся лентам судить о движении стройки, о характере сегодняшних работ... Но география — это еще не биография БАМа. Важно, что в новых работах, на мой взгляд, проступило стремление подняться от репортерских наблюдений к размышлениям, к анализу. Фильмы стали чувствительнее к нюансам стройки, ее проблемам.

Вот, например, как ставили перед собой задачу авторы полнометражной картины «Как там, на БАМе?»: «...Показать, как в истории строительства БАМа «читаются» многие страницы истории страны. Показать, что принцип подхода к решению всего сложного комплекса проблем, связанных с созданием БАМа, определяется социально-экономической политикой партии, когда принципиальные решения обязательно учитывают судьбу каждого человека, причастного к стройке или к тем местам, где пройдет трасса».

Другими словами, комментируя свой замысел, авторы подчеркивают, что наступило время перейти от этюдов к проблемам стройки, увидеть ее всю — со всеми ее слагаемыми. Настала пора для такого рассказа о делах строителей, в которых подчеркивался бы не только их энтузиазм, но и талант в работе, деловитость, смелость мышления.

По-моему, очень серьезная постановка вопроса. Назревшая в ходе киноосвоения темы «БАМ». Такую заявку можно принять безоговорочно. А о том, как эта заявка была реализована в фильме, скажем чуть ниже. Пока же констатируем: лед тронулся. Путевые зарисовки все активнее вытесняются проблемными лентами, психологическими кинопортретами, сюжетными очерками, научными киноисследованиями...

У БАМа есть свое «я»

«Край, под завтрашний день застолбованный... Вступает народ, богатырь небалованный»...

Как внешне просто и как внутренне весомо сказал поэт! К пафосу, к энергии этих слов больше всего тяготеет документальная лента Вахтанга Микеладзе — «БАМ».

Признаться, мы уже начали отвыкать от картин, где увиденное познаешь не через услышанное, где самое изображение — поэтично. Где у режиссера есть доверие к кадру, к внутренней стихии разворачиваемого на экране события, пусть будничного, пусть внешне неэффектного, но именно — события, выхваченного из реальной действительности.

Фильм «БАМ» правдив изнутри. Убедителен на всем протяжении экранного времени. Все здесь зримо, все осязаемо.

У ленты есть свой градус накала, она,

как в том эпизоде-прологе («Клянемся!...»), взрывчата, накалена чувством сильным и ярким. А где-то спокойна, созерцательна. Течет плавно. Но есть в ней и разбег, динамика, движение мысли...

Вот эпизод, последовавший сразу после бурного вступления. Монтаж тут, на первый взгляд, медлительный, вялый. А эмоциональная наполненность кадра — огромна.

...Заснеженные сопки. Владычествует зима! Мороз, угадываем его силу по скрипу валенок. Горсточка людей. Они разгружают машину. Догадываемся — мешки со взрывчаткой. Бикфордов шнур. Все делается размеренно, спокойно, никто не суетится. И камера так же спокойна. Она тут только наблюдатель. Хотя другой режиссер тут уже «рванул» бы. А Вахтанг Микеладзе «копит», готовит взрыв в нас самих... Он знает: идет обычная работа, таких сценок на магистрали множество. Поэтому он только приглашает зрителя взглядеться в детали, в подробности происходящего. И добивается своего. Во-первых, мы незаметно для себя «переселяемся» на эти заснеженные сопки, потихонечку «вживаемся» в работу людей, тех, что на экране, как бы сами «берем» рычаг взрывного аппарата и...

Смонтируй режиссер всю эту подготовку короче, он растерял бы «эффект присутствия», не сумел бы накопить наше нетерпение... А «эффект присутствия» здесь очень важен. Ведь те, что на экране, как бы приблизились к нам на расстояние руки. И вот уже нам кажется, что мы и сами побывали на БАМе.

А затем последует взрыв. В него и уйдет, как через громоотвод, скопленный в наших душах «заряд» нетерпения. Поэтому, даже предчувствуя, точнее — ожидая взрыв, мы все-таки вздрагиваем, когда он прогремит над сопками.

Но в кадре взлетит не порода и не эта скала...

Микеладзе ищет не образ события, а образ взрыва. В нем он услыхал некую «музыку». Музыку БАМа. Он восторженно вслушивается в то, как взрывается седая тишина, как нарушается вековечный сон тайги...

Один, другой, третий, четвертый раз — метровыми планами — разлетится на клочки серебряная паутина...

«БАМ»

«Как там, на БАМе?»

Это взрывается не порода — взрывается время. Это метафора. Это язык кино. Такой уместный здесь, рождающий сильный и многомерный образ. Не новый. Но очень доходчивый. Метафора, как «косвенная улика», лишь подтверждает тут и подлинность происходящего и подлинность чувств художника.

Вздрогнула земля. И вот уже даль аукает: «Иди!»

Микеладзе делает свой фильм двумя кистями. Одной работает, как бытописатель: операторы Николай Сухишвили и Нодар Чумбуридзе умеют «прикипеть» к объективу, чтобы высмотреть суть происходящего, не спугнуть доверчивую жизнь; другой — как поэт-лирик. И опять его товарищи доверяют его внутреннему слуху, вместе с ним ищут красоту в обыденном. Скажем, тот самый ледоход, который мажорным аккордом заключает фильм, несет в себе образ пробуждения, делая более зримой мысль о новой эре, наступившей в сибирских целинных далях.

Мы редко видим на документальном экране событие. Чаще — быт. Еще чаще — комментарий к событиям.

«БАМ» держится на событии. Режиссер показывает испытания, те, что буднично валятся на голову водителей. Один из них даже скажет в микрофон: «...Трассы тут... каждый день чуть не седеешь. Если так поездить, на голове волос не останется... Или белым будешь...» Но не это поражает. Подобное мы слышали с экрана и раньше. Как трудна трасса, мы «почувствовали кожей», еще тогда, когда увидели, как скатываются с обледенелой сопки могучие машины... Одна, другая... Казалось бы, все ясно, давай рассказывай дальше. А Микеладзе включает в картину все новые и новые планы. Однотипные, похожие... И количество вдруг начинает переходить в новое качество... Кадры, которые надвигались на тебя, как танки на марше, запомнишь надолго. И мысль о трудностях покорения Сибири овладевает тобой без специальной подсказки режиссера. Даже богатырю К-700 не хватило мощи, чтобы взобраться на ту горку!

«БАМ» — типично репортажный фильм. В то же время он вернул нас к языку образной киновыразительности. И лишний раз доказал, какую силу может обрести временна́я протяженность кадра, событие, покойно размещенное во времени. Как может зазвучать эпизод, если его не корнали жестокие ножницы спешки.

Культура кинематографиста проявляется ведь и в умении «не зарезать» нужный эпизод, план. Как часто в погоне за образом того или иного события убивают его подлинность. В фильме «БАМ» героическое зазвучало через будничное потому, что будничное было передано щепетильно правдиво и честно. Предстало перед нами неподрумяненным и неприглаженным. Таким, каким оно является на самом деле. И все стало на свои места, легко и просто.

Еще один пример, подтверждающий точность внутреннего слуха режиссера. Репортер беседует с главным механиком. Тот рассказывает о том, как, с какими трудностями они доставляли на точку энергопоезд. Но тут его внимание привлекает один шофер... И, забыв про интервью, он кидает в сторону:

— Ты что делаешь?

— Воду грею...

— Воду греешь... Иди работай, вместо того, чтобы заниматься чепухой. Вот артист, тоже мне... («Артист» шарахается в сторону, камера и это подсмотрела, среагировала.) И тут же, словно он и не отвлекался для другого дела, главный механик продолжает свой рассказ об энергопоезде.

Убери режиссер — а ножницы всегда под рукой — эту неожиданную реплику, эту «помеху», и фильм что-то потерял бы. Свой стиль потерял бы. Потому что эта деталь — в ключе ленты. На пленке в ней нет лишних шрамов, лишних порезов... Оттого так весело смотрятся в ней и такие эпизоды, как «проводы русской зимы», «лесоповал».

Множество лиц, бесконечное, казалось бы, множество — другой скажет, а где отбор? — делает этот праздник и на экране праздником. А не знаком «праздника», как в иных лентах.

Я вовсе не хочу сказать, что фильм «БАМ» совершенен. В нем есть перебор однотипного материала, и это несколько утомляет. Снова сошлюсь на поэта: «И на сердце и на глаз все берите про запас. А потом деталей множество сокращайте до художества»...

Впрочем, совет этот в данном случае применим только к общему объему фильма.

«БАМ» много рассказал о БАМе! Очень емкая картина. И мысль о связи времен звучит в ней полновесно, и героика труда показана выразительно. И только потом, когда фильм уже кончился, вдруг спохватываешься: а ведь в нем не было ни привычного дикторского комментария, ни цифр, ни названий, как и многого другого, без чего многие документалисты не мыслят себе фильмов вообще, а уж полнометражных в особенности. А вот поди ж ты, можно, оказывается, без всего этого обойтись. Нужно только уметь рисковать, находить с и с т е м у кинообразов, доверять реальности. И тогда в зримых образах проявится глубинное.

Проявление незримого

Идея короткометражки «Мосты» сфокусирована в ее названии. Режиссер Валерий Хоменко любит активный монтаж, динамичное развитие мысли. И в этом фильме он добивается высокой экспрессии эпизода за счет хитроумных стыковок различных по содержанию и эмоциональному строю кадров.

Но меня порадовало здесь не это, а то, как изобретательно, порой исподволь проводит он главную мысль: мосты — это мы сами, люди. Мосты — это наследие отцов и дедов, это преемственность дел, героических свершений, умения, жизнелюбия, все-

го того, что позволяет человеку измерять свою жизнь не в годах и месяцах, а в веках. От кадра к кадру усиливается эта мысль и, как луч лазера, вонзается в наше сознание. Даже простое пожатие рук в этом фильме походило на мост. А мост через Лену, такой необходимый БАМу, подковой окаменелой радуги перекидывался в тысячелетнюю давность, к нашим предкам, выражавшим свои мечты рисунками на скалах. «Мосты» — это и есть мост к мечте. Метафора нашего желания обжить суровые края, открыть их для человека.

Умный, внешне непритязательный, этот фильм приблизил к нам хороших людей. И молодых, которые тянутся к героике БАМа, еще не зная толком ни себя, ни того, что их ждет там. Ведь они пока знают обо всем, что станет их будущим, только понаслышке. И пожилых, за плечами у которых солидные жизненные опоры и такие же солидные на этих опорах мосты. Мы вслушиваемся в диалог, немудреный диалог отца и дочери, и это тоже «мост» между поколениями. Видим, а точнее угадываем волнение ветерана-воина и проникаемся все большим уважением к людям, чье призвание — строить стальные конструкции мостов.

Прекрасная работа документалистов Сибири — плод глубоких раздумий над судьбами наших современников, которых властно поманил к себе БАМ.

Своя, притом очень скромная стилистика и у фильма «Путь к тоннелю». Располагающая интонация — раздумье о героическом в жизни и об обыкновенных вещах, встречающихся человеку на каждом шагу.

Фильм подступает к пласту психологического, интимного постижения значения БАМа для каждого из нас. Авторы задают вопросы прежде всего сами себе. А добыть ответы, разобраться во внутреннем значении происходящего им помогают герои. Тяга к романтике, порой надуманные представления о каких-то сверхнеобычных условиях сталкиваются в их сознании с подчеркнутой прозаичностью среды, где им приходится работать... Невольно рождается новое самоощущение... И новые вопросы...

«БАМ — это как удар копра. БАМ — звонкое слово, облетевшее всю планету. Мы ждали событий незаурядных. Здесь же

«Сибирь, БАМ, наука»

все оказалось будничным, простым, обыкновенным... У нас было странное чувство. Все вроде правильно, а с ответом не сходится...»

Фильм «Путь к тоннелю» не упраздняет романтику. Он только исследует иную возможность мировосприятия. Он добр и трезв, рассудителен и лиричен.

Это особенно отчетливо выявляется в диалогах Николая Пархитько, инженера-проходчика, со старым эвенком Алексеем Ганюгиным. Впрочем, правомерно ли называть их разговоры диалогами? Скорее это были ответы на вопросы. Спрашивал Ганюгин, отвечал Пархитько. Эвенк обеспокоен, как поведут себя звери, птица возле шумной дороги. Инженер ему спокойно растолковывает, что и как тут сложится.

Мы этой темы еще коснемся, поговорим о ней чуть ниже...

Сейчас же хочется сказать о другом. Работа, те самые семь километров тоннеля, которые прошли строители, накрепко объединила судьбы парней, работающих на этих километрах, сплотила их.

В фильме возникает — сперва исподволь — и разговор о героизме. Разговор на эту тему так или иначе присутствует во всех картинах о БАМе; здесь же он повернут к нам еще одной гранью, в других картинах не отразившейся.

А случилось вот что. Они спешили... Знали: лед истончится по весне. А под ним триста метров ледяной глубины. Байкал ведь... И, конечно, не исключены любые неожиданности...

И неожиданность наступила... Оператор снимал застрявший на ледовой дороге вездеход, то, как люди с ломами и лопатами помогали ему выбраться из беды. Как появился наконец на реке трактор и сразу же вгрызся в лед. И вдруг — оператор и здесь не выключил свою гашетку — быстро стал уходить под лед... И тотчас, еще не успев до конца осознать, что случилось, люди побежали от трактора врассыпную. Забыли даже о том, что в кабине трактора — человек... А потом над трактором сомкнулись воды Байкала, перемешанные с крошевом льда. И осталась в кадре только полынья... Все в этом эпизоде похоже на фронтовую кинохронику. Рядом, в одном кадре, жизнь и смерть... Вырвался из пленки без склеек... Но в эти считанные секунды в полынье вдруг появилась рука: тракторист-таки вынырнул... Вырвался из пасти смерти... И вот он стоит перед камерой. Четыре метра: блиц-интервью... Вася Глеба, так его зовут, говорит: «...Пошел переоделся, потом обратно пошел на это самое место. Посмотрел, как там... убедился, на самом деле вылез я или нет. Оказывается, вылез... А еще, после этого, конечно, две ночи не спалось...»

В кадре — событие. Страшное событие. Мы помним похожие кадры, когда погиб тракторист Иван Хмара, выполняя свой долг при исследовании Антарктиды... Есть в таких съемках что-то от фронта. И можно быть уверенным, что такое зритель запомнит надолго. Завершается же рассказ об этом эпизоде нарочито скромно. Звучат слова: «...Ну вот еще, героизм нашли. Делай себе, как положено. Вот и все. Вот весь тебе и героизм. Сказано — сделаем, значит — сделаем».

Так в фильме вопрос сошелся с ответом.

Тут сюжет завершила сама жизнь. И понятно стало, почему старый эвенк привел своего сына строить БАМ: поверил в необратимость новизны...

Тоннеля еще нет. Но вера, что он будет, поддерживает людей. Руки упираются в горб хребта, а мечта уже видит матово-черное дуло тоннеля, из которого вскорости обязательно вырвется первый поезд.

Идею фильма подытоживает песня. Я приведу ее, в фильме «Путь к тоннелю» она прозвучала впервые:

В буденовке, не вышедшей из моды,
сегодняшняя молодость моя.
От Бояркн корчагинской сквозь годы
бежит ко мне стальная колея.
Непросто нам даются наши песни,
Дороги наши, наши города.
Непросто самым первым быть, но если
Не я, не ты, не он, то кто тогда?

«Серебряный рельс»

Фильм сказал главное: люди умеют победить в себе растерянность, испуг. Если это необходимо. Мужество ведь не спрашивает, высока ли гора. Но первым всегда труднее.

Последовательно, упорно разрабатывает свою летопись БАМа режиссер Владлен Трошкин. Вот еще две его ленты увидели экран — «Серебряный рельс» и «Письма из тайги». Отмеченные строгим профессиональным мастерством, эти ленты рассказали нам о том, как происходит становление коллектива в отряде «Московский комсомолец».

Обе ленты комментирует сам режиссер, добавляя к рассказу личную оценку происходящего, анализируя те или иные поступки людей, ставших героями его фильмов. Трошкин говорит с экрана: «Я не раз замечал, что в Сибири человек быстро мужает. В труде, в общении с суровой природой он по-иному начинает воспринимать привычные вещи. Ценит людей уже не по словам, а по делу, по-особому ценит то, что создает сам, собственными руками»...

Тут самое время и мне припомнить одну свою «зарубку».

Люди БАМа. Какие они?

В последних картинах о БАМе много кинопортретов строителей. Начальник отряда «Московский комсомолец» Михаил Федорович Сазанов, опытный боец, умелый руководитель. Михаил Иконников, комсомольский вожак, умеющий цементировать коллектив («Серебряный рельс»). Тот же Николай Пархитько, инженер-путеец («Путь к тоннелю»). Повариха Нина Филатова — «Письма из тайги». Душевный о ней получился рассказ. Нина — по профессии маляр. На БАМ она приехала вместе с отрядом имени XVII съезда комсомола и поняла, что тут ей предстоит стать поварихой. А жить придется где-то в тайге, в лесной избушке. Но она и тут сумела создать ребятам домашний уют, так что в бригаде ее все полюбили. Да и она теперь без бригады уже не может. Сурова жизнь в тайге, а держит! Недаром после болезни Нина снова вернулась на стройку.

Мысли, взятые из ее писем — естественно, с ее согласия, — многому могут научить тех, кто еще только собирается стать строителем БАМа; они ценны тем, что от-

крывают человека как бы изнутри. Этим и ценен фильм Трошкина, что он показывает: документалисты, работающие на БАМе, научились не просто снимать факты, а накапливать материал о человеке. Научились отличать в массе своих будущих героев, следить за их судьбой.

Но, думаю, главное слово на этом пути у них еще впереди. Судьбы-то продолжают вершиться, БАМ растет, ширится, а вместе с ним растут и люди.

Самый же колоритный портрет человека появился пока в фильме «Как там, на БАМе?».

Даван, перевал на Байкальском хребте. Мало кому был он известен до этого фильма. Так, точка на карте Сибири. Для меня же она теперь накрепко связалась с обликом могучего, круглолицего, русоволосого богатыря. Смешинка в глазах, чуть морщит нос, когда волнуется... Для себя я прозвал Володю Усенко современным Алешей Поповичем. Для такого искать — счастье. Он же ищет не вообще что-то новое, а прежде всего дело себе по плечу, трудности — по размаху своей богатырской души.

И еще очень важно, что из фильма становится ясно: личность руководителя начинается все-таки не с профессии, не с мастерства, а с глубоких нравственных качеств, которые и определяют отношение руководителя к людям, к порученному делу, вообще к жизни.

Вот Володя Усенко перед своими товарищами. По-моему, сцена эта — блестящая находка операторов: групповой портрет с каким-то единым настроем, очень выразительно передающий самоощущение людей. Их взгляды словно прожигают душу. А предстоит им «откровенный разговор», разговор трудный и во многом неприятный. Усенко, это сразу видно, шутить в делах не любит.

Я приведу его монолог полностью. Есть в нем что-то такое, что заслуживает быть процитированным...

«Так. Собрал я здесь вас всех, товарищи, для того, чтобы провести откровенный разговор, потому что на сегодняшний день положение у нас сложилось на участке очень тяжелое. Так как у нас нет постоянного транспортного пути, по которому можно было бы регулярно возить необходимое количество материалов для выполнения производственного плана, то соответственно — материальное наше, так сказать, благосостояние от этого в полной зависимости, то есть заработок. Сейчас его нельзя гарантировать, потому что дороги как таковой нет на сегодняшний день. Вы видите, в каких тяжелых условиях нам приходится обеспечивать проезд транспорта. Вы видите, какими нечеловеческими усилиями все это достается... (Мы в фильме уже кое-какие из этих трудностей видели и понимаем, что имеет в виду вожак тоннелестроителей. — *В. Б.*). А заработка в то же самое время, вы сами понимаете, достичь пока нельзя. И надо этот момент пережить, надо пройти через все это. Я сразу хочу предупредить всех здесь скептиков, которые вот сейчас иронически смотрят на меня, предвижу их реплики (тонкий нюанс в эпизоде! — *В. Б.*)... Давайте откровенно скажем друг другу: «Значит, тонка у нас кишка, не можем мы на данном моменте, значит, вытянуть вот этот тяжелый период». Так давайте с такими сразу расстанемся. Берите свои рюкзаки — и все вас правильно поймут. Чтобы вы в тяжелую минуту, потом, когда уже некогда будет вот так вот с вами говорить — лицо в лицо — не бросили нас в тяжелую минуту... Я вот так вот к вам сразу обращаюсь. Этот период надо выстоять, и все силы приложить для того, чтобы конечная цель была нами достигнута...»

По-моему, это прекрасная речь. Речь вожака. А ведь перед нами рядовой строитель БАМа. Но человек мыслящий, с характером. Он одинаково энергичен в движениях, в разговоре, в мыслях. Натура деятельная, активная. Не удивительно, что

«Письма из тайги»

именно он возглавил десант. Такие умеют работать на самом высоком режиме духовных и физических сил...

Не мудрено, что, выслушав такой монолог руководителя участка, молодые бамовцы не последовали приглашению «взять свои рюкзаки».

Так от реплики до реплики, от эпизода к эпизоду накапливается в нашем восприятии образ Усенко.

В нем с каждым новым эпизодом все отчетливее становится видно умение решать бесконечные цепи задач, диктуемых конкретными ситуациями, отвечать на тысячи «как»?, «где?», «когда?», возникающих ежедневно, ежечасно, ежеминутно.

Тут я позволю себе упрекнуть авторов. Их фильм понес немалые потери от того, что не были в нем реализованы другие, намеченные в сценарии, эпизоды, скажем, заседание Центрального штаба ВЛКСМ, на котором выступает Усенко, его поведение в быту... Все эти эпизоды были в сценарии и делали образ еще интереснее и полнее, чем он дан сейчас на экране. В фильме все же часто преобладает, в общем-то, одна краска. Правда, видимо, она передает главное в характере героя. Усенко во многом создал тот «дух Давана», о котором говорят на стройке, оказался способен поднять «даванцев» на решительный штурм Байкальского хребта. Это в фильме показано выпукло и интересно. Но... отчасти за счет других граней в характере Усенко.

Фильм «Как там, на БАМе?» настроен на проблемную постановку вопросов. И тот «откровенный разговор», который я процитировал выше, это только частичка, деталь в его структуре. Так что можно, по-видимому, надеяться, что недалеко то время, когда появятся на нашем экране документальные фильмы типа «Премии» и «Человека на своем месте». Обнадеживают такие жизненные характеры, как Усенко и его товарищи, которые ведь не случайно оказались на одном участке именно с ним, как не случайно привели они за собой и других таких же славных ребят, поверили в них, доверили им вершить большие дела на том же Абакан-Тайшете. Так в фильм входит еще одна тема. Оказывается, на комсомольских стройках уже появились «кочующие династии» специалистов экстракласса, людей волевых, сильных.

Усенко о магистрали говорит так: «...БАМ — это своего рода такой катаклизм, когда, значит, проявляются какие-то глубинные силы, которые где-то там скрыты были до того...» Хорошая мысль, точная. И как-то по-новому поворачивающая тему.

Люди БАМа. Документальные ленты вплотную подступают к ним, нацеливаясь постичь лицо поколения, открыть для себя и для нас характер современника в его узловых чертах, лучших, наиболее привлекательных качествах его души.

Авторы фильмов о БАМе понимают: было бы заблуждением думать, что стоит человеку назваться рабочим, строителем БАМа, и он уже поэтому сразу же станет выразителем идеалов и чаяний рабочего класса наших дней. Нет, нужна еще гражданская, социальная, нравственная зрелость... А как она завоевывается, как она вызревает в человеке?

Ведь кто-то поехал на БАМ сгоряча, у кого-то обнаружилась под прессом нелегких испытаний психология, пораженная обывательским вирусом... Попытка исследовать эти процессы, эти нравственные структуры средствами кинопублицистики — факт большой значимости, свидетельствующий о стремлении документалистов глубже вдуматься в сложные процессы жизни на БАМе.

Проблемы рождают проблемы...

Душа у бамовцев в строительных лесах... У кого-то эти леса оказались непрочными, покосились...

И не зря некоторые фильмы делают акцент на этих «исключениях».

Вот персональное дело в фильме «Серебряный рельс». Обсуждают Костю. Фильм называет и его фамилию. Мне бы не хотелось.

— Ну, что же ты, Костя, сюда приехал работать... с московским отрядом... А ведешь себя, прямо скажем, из рук вон плохо. Администрация просит отчислить тебя из бригады... (Кто-то с места: «Это твой последний шанс, подумай крепко!»)

Начальник поясняет суть дела: «...Вызываем вас, внушаем вам, что надо работать... Вы из этого никакого урока не сделали. Вы до сих пор продолжаете свое, ведете плохо себя на производстве, пьянствуете... Мы не можем больше миндальничать»...

Потом выступают рабочие. Они говорят о рабочей совести, о чести...

Лейтмотив их выступлений:

— ...Будешь прогуливать, будешь плохо работать в бригаде, мы вынуждены будем проститься с тобой...

Знакомая до мелочей сцена. Костя — и вид у него красноречив — отмолчался. Автор же закончил этот эпизод так: «Забот у начальника отряда хоть отбавляй!» и... поспешил к другой теме. Вот тебе и персональное дело! Просто этюд, зарисовка. Кто же в итоге кого одолел? Одолел — нравственно, духовно? На эти вопросы ответа нет. Так, поговорили и разошлись. А авторы не заметили, что чего-то важного, едва ли не главного, в снятом эпизоде не оказалось.

Говорят, кто хочет работать — ищет способы, а кто не хочет — ищет причины...

Фильм «Мосты». И здесь человек решил покинуть БАМ. Возникает разговор в отделе кадров. Тоже знакомая сценка.

— Ну, куда же вы теперь будете подаваться?

— В море, домой...

— А что, не понравилось?

— А там один закон, а здесь их очень много.

— Почему?

— А потому. Вот даже сейчас я знаю, расчет брать и опять на меня табеля нет. У меня все время так было... Сколько в гараже работал — столько и бегал из угла в угол, чтоб получить аванс или получку... Зачем мне это нужно?

— Так, может быть, вы так работаете, что вас никто не запомнил?

— Ну почему я так работаю? Просто

начальство все время меняется, а я один и тот же...

Любопытный получается разговор. Но вот в разговор вмешивается мастер, и мы узнаем, что парень учинил пьянку, да и как работник ценности для строительства не представляет..

И все? Да, фильм на этом ставит точку. Когда тема только еще начала обозначаться. Согласен: может быть, в этом фильме ее и не надо было разворачивать. Я уже говорил, в чем идея фильма «Мосты», в чем его своеобразие. Но уж если такой сложный разговор на экране затеялся, то необходимо было подвести к какому-то итогу. Парню пишут из родного поселка, спрашивают: чего ты там нашел, на БАМе? А он не знает, что ответить. И авторы фильма тоже не знают, они в растерянности. Только и сказали: «Жаль человека. Человек не понял, что найти надо прежде всего себя...»

На мой взгляд, это отговорка. Как человеку найти себя? — вот ведь как ставится вопрос. И на него надо было ответить серьезно, надо было повести разговор начистоту. О совести, о долге, об обязанностях гражданина.

Еще один пример. Из фильма «Как там, на БАМе?». Здесь стройку покидает специалист.

Он говорит открыто: «...Меня здесь на БАМе, на Даване заработок не устраивает, условия не устраивают, потом оторвался я от семьи... Там я работал 20 рабочих дней. Два выходных, свободное время я чудесно проводил... А здесь видите? Я оторван ото всего. От всего мира...»

И снова кинематографисты пасуют, уходят от спора, от разговора начистоту...

Три примера. Три попытки поставить проблему социально-нравственного свойства... И пока, на мой взгляд, три фиаско.

А вот проблемы иного плана. Человек и природа. БАМ и Сибирь. Сегодня уже шутят: природу любить стало модно. Что же, это справедливо и по отношению к публицистам экрана? Неужели и для них тема сохранения экологической среды только дань моде?

Я уже упоминал диалоги инженера Пархитько с эвенком Алексеем Ганюгиным. Наивно, на первый взгляд, ставил вопросы коренной житель Сибири: «...А что, вот когда поезда такие большие ходить будут, дрожать земля будет? А что, гора обвалиться-то не может? А зверь в этом случае не исчезнет? А будете проходить мимо речек, озер — рыба не исчезнет ли?»

Инженер ему растолковывает, успокаивает: «...Все рассчитано, не обвалится гора.. Погреба-то делаете? Вот и у нас зверь не исчезнет... Куда она денется, рыба-то, боже мой Взрывов слышно не будет. Уйдем в горы. Рыба останется, всякая жизнь Об этом уже подумали люди. Все останется, как было...»

...Ясно, кивает Ганюгин. Хотя сомнения у него остались. Да и как им сразу рассеяться, сомнениям такого рода. Но сына своего, как я уже говорил, эвенк на стройку привел. И это дает завершение диалогу, возникшему в фильме «Путь к тоннелю».

Нечто похожее есть и в фильме «Как там, на БАМе?».

Правда, досадно — авторы отыскали того же эвенка, Алексея Ганюгина. Выходит, одну и ту же иголку нашли в стоге сена обе съемочные группы?! Чудеса! Нет, это не забавное совпадение. Оно свидетельствует о том, что склонность ходить хожеными тропами еще не изжита. Хотя шаблоны в чем-то и видоизменились, приспособились, как вирус гриппа, к новым условиям. Но об этом чуть позже.

Так вот Ганюгин... Представляю, как он удивился нашествию на него кинематографистов. А кинематографистам чего зевать: старик забавный, рассуждает по-своему, коренных вопросов касается. Да, старик хороший. Но, увлекшись им, кинопублицисты не заметили, как прозевали... проблему. «...Эвенки относятся к этому делу (к

БАМу) очень правильно, — это говорит другой эвенк, Доколов. — Понимают... Есть одна небольшая трудность... Когда пройдет железная дорога, у нас зверь может уйти в тайгу куда-то, в глубину тайги... Эвенки природные охотники. Им надо тайгу, живую тайгу... Вот это немного беспокоит...»

Фильм отвечает и Доколову и Ганюгину: да, это серьезная проблема, но она учтена в планах стройки, все будет сделано, чтобы не изуродовать, а бережно сохранить природу этих мест, охоту, оленеводство.

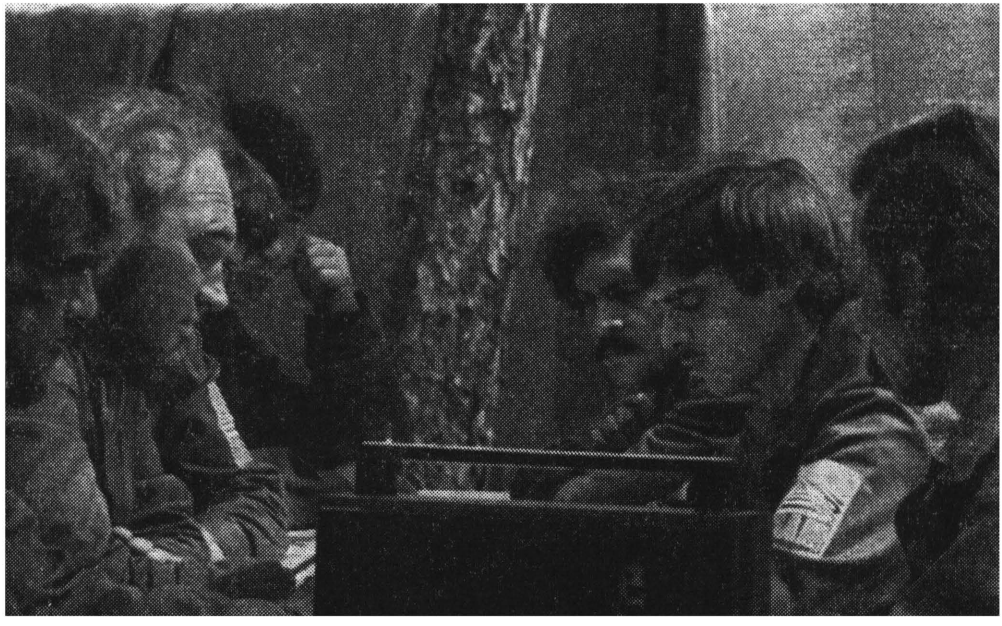
Но отвечают пока еще не очень доказательно, немного голословно. Хотя ты и веришь, что люди, действительно, думали и думают, как сберечь все ценное в живой тайге. И опять — в сценарии была эта тема развита полнее. Там говорилось, к примеру, что на службу охотникам подрядят вертолетную авиацию. Современно, с размахом. Но не вошел этот мотив в картину. И проблема оголилась.

Осталось что-то недоговоренное — только эмоции, как это было в фильме «БАМ» в эпизоде с лесоповалом, где на помощь позвали музыку, песню «Березовый сок». Конечно, в таких случаях легче уходить в минорное настроение, чем искать, доискиваться до ответов, но только к лицу ли публицистам песенкой отгораживаться от проблемы?

Фундаментальной постановкой этих проблем отличается полнометражный научно-популярный фильм Свердловской студии «Сибирь, БАМ, наука».

БАМ в нем стал своеобразным стержнем, притягивающим эпизоды, в которых рассказывается о ведущихся в институтах Сибирского отделения Академии наук страны работах, косвенно или впрямую связанных с преобразованием Сибири и в, частности, с проведением новой артерии — БАМа. Мы узнаем, что десятки научных учреждений ве-

«Путь к тоннелю»



дут исследования местности, где пройдет второй транссиб. Спишем цифру, которая многое скажет даже непосвященному. Оказывается, у БАМа больше двухсот проблем. И это только те, которыми занимаются институты Сибири. Еще деталь: технический проект стройки — причем не всей стройки, а только участка от Байкала до станции Чара — это более ста фолиантов пояснительных записок, чертежей, фотографий.

Фильм «Сибирь, БАМ, наука» ведет разговор на широком диапазоне, вооружая нас интересными знаниями в разных областях современной науки. Скажем, проблема — «Мороз — союзник или враг?». Мы попадаем в лаборатории, видим смоделированные объекты исследований, узнаем, что не такая уж она «вечная», наша земля, что ее надо беречь и что далеко не на все вопросы уже получены исчерпывающие ответы. Идет работа, напряженная, коллективная. Ведь недра Сибири — это одновременно невиданно щедрая кладовая богатств и очаг разрушительных сил. Вот, к примеру, рифтовая зона в районе Байкала: там рождаются землетрясения. А сколько таких опасных точек есть еще на БАМе? Недаром слово «Сибирь» на языке древнего народа, населявшего этот край, означало: «Спящая земля».

Ученые же видят ее уже разбуженной. Об этом серьезно, обстоятельно рассказывает фильм «Сибирь, БАМ, наука». И те репортажные фотозарисовки, которые изящно вмонтированы в ткань фильма, наполняются в контексте с серьезной научной информацией особым смыслом и значением. Получают как бы «второе дыхание» образности.

Силовые линии поиска

Тематическое разнообразие, выход многих сценарных замыслов «на проблему», попытки раскрыть зерно характеров молодых строителей трассы — все это вместе взятое дало возможность ощутить в названных фильмах, так сказать, **вкус Сибири**, ее величие и красоту, мощь и обаяние.

БАМ — тема благодатная, повторюсь настоящая золотая жила для кинематографиста, если только он творчески подходит к работе.

Что же, надо признать: многое в новых фильмах о БАМе радует именно творческим подходом к материалу. Разве не порадуется зритель, когда в «Альманахе кинопутешествий» увидит трассу — всю — как бы из космоса? Действительно, мы видим тайгу так, что кажется — облетаем неизвестную планету, как будто с Луны смотрим на громадность развертывающихся перед нами пространств. И тут же следует вопрос: а кто же проложил вот эту просеку к снежной горе? И вот мы уже мчимся на вездеходе, на оленьей упряжке... Лихо врываемся в «тайное тайных» Сибири, успевая разглядеть, как красиво работает зима резцом скульптора и пилой гравера, как умело она украшает землю. В «Альманахе» главное — это путешествие в мир природы, который будет меняться по мере осуществления гордых замыслов советского человека.

На БАМе можно учиться дерзости, смелости, наступательности. Пафосу.

Мы обратили внимание на колоритный слог Усенко. Может быть, это пригодится когда-нибудь авторам дикторских комментариев.

А как весомо, солидно может прозвучать короткая реплика героя, если знать, о чем и как спросить человека. Вот пример меткого, снайперского попадания. На пресс-конференции — это один из сценарных приемов фильма «Как там, на БАМе?» — начальнику ГлавБАМстроя К. В. Махортову зарубежный корреспондент задал такие вопросы: «Каковы условия жизни молодежи?. Послали бы вы своих детей на БАМ?» И вот ответ Махортова: «...На этот вопрос мне легче всего ответить, потому что у меня сын, которому 25 лет, и он работает уже на БАМе...» Емкая деталь.

А вот Вахтанг Микеладзе положился на выигрышную фактуру и вообще отказался от диктора. Кажется, сам БАМ подсказал

ему возможность все сказать, используя только выразительную звукопись. Шумит тайга, ревут моторы, грохочут взрывы, врывается в уши металлический скрежет. И все это сливается в некую шумовую симфонию, где есть и свои «пиано», и свои «форте», свои люфт-паузы, свои ноты-перемычки и свои особые звуковые акценты. Я не видел партитуры шумов к этому фильму, но убежден — лишнего звука, звука невыразительного в фильме не найти. Какое же чуткое ухо должно было быть у режиссера, сумевшего так «оркестровать» партитуру к своему фильму. Мы обычно охотно удивляемся находкам операторов. Реже видим стилистику съемок в целом. Здесь же надо видеть фильм именно в ц е л о м. Как единую и безупречно стройную композицию.

А между тем музыка в некоторых фильмах бамовской серии как раз наиболее уязвима для критиков. В самом деле, перед нами целая обойма фильмов. И выйдут они на экран почти одновременно. И во всех этих фильмах — карнавал песен о БАМе. Но ведь песни эти уже основательно «запеты» по радио. Да и не всегда они высокого класса.

Вот пример. «Если можешь, ты прости меня, если хочешь, стану прежним я, стану теплым днем и огнем в ночи, только ты прости, прости». И так далее... Пустышка... Нет, не монтируется эта песенка с БАМом, совсем не монтируется.

Зато как я обрадовался, когда увидел в титрах картины «Сибирь, БАМ, наука», академичной по материалу, имя интересного композитора, много и плодотворно работающего в нашем кино, Шандора Каллоша. Он писал музыку к таким фильмам, как «Красное яблоко», «Встречи и расставания», к мультипликациям «Остров», «Дарю тебе звезду». И сибирский его фильм тоже обладает тонкой музыкальной структурой, эмоциональной живописью и оригинальной методикой, созвучной теме. В фильме «Сибирь, БАМ, наука» звучит музыка, принадлежащая мастеру, умеющему почувствовать поэзию и в таблице умножения и в сухой выкладке ученого. Эта музыка открывает нам «душу науки», «душу стройки», то самое неслышимое, что всегда кроется в большой теме, как в подводной части айсберга. Такова музыка Ш. Каллоша.

Жаль, что другие съемочные группы не имели возможности работать с композиторами и прибегали к услугам студийных фонотек, порядком «заэксплуатированных». Догадываюсь, не последнее слово тут принадлежало сметным соображениям. Но тема-то БАМа — не проходная. Тут стоило потратиться в надежде открыть м у з ы к у Б А М а. БАМ — певучая стройка, и если бы песня шла рядом с режиссером, рождалась в процессе съемок, а не бралась в последний момент напрокат, можно было бы ожидать результата, важного со многих точек зрения.

И все же, все же, все же...

Поразительна живучесть шаблонов. У них роковая способность понижать не только эстетические, а идейные параметры в искусстве.

Один из таких штампов: рассказывать, а не показывать. И слова-то в таких случаях бывают сухие, какой-то средней, нормальной температуры. Такая температура полезна для здоровья, но не для экрана, призванного пробуждать интерес, увлекать, торопить на дела, достойные времени.

Но сила слова может родиться только на волне искреннего воодушевления, подлинной увлеченности делом, о котором рассказываешь миллионам. Не надо думать, что другим понравится то, что не очень-то нравится тебе самому. Значит, надо или з а ж и т ь темой или вообще за нее не браться.

А многие берутся. Хотя и не чувствуют ни вкуса темы, ни ее аромата.

Творение мастера — как лемех на многокорпусном плуге. Он делает свой отвал. И пусть его накроет соседний отвал. Поле останется вспаханным ровно, будет готово к севу.

Трафаретные же поделки идут одной ко-

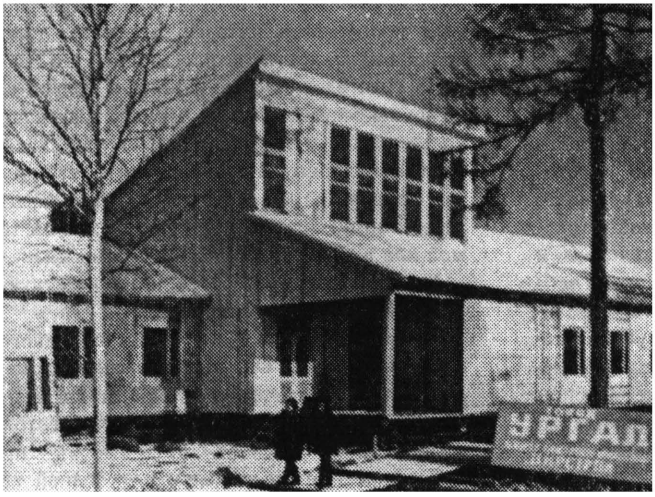
леей и могут вырыть только разве что канаву, портящую поле. К сожалению, и на БАМе редко встречается документалист-разведчик, новатор. Понимаю: сказать нечто новое о деле, которым занято столько людей — писателей, художников, кинематографистов, — трудно. Но есть просчеты, трудно объяснимые. Например, монотонность многих лент. Нет улыбки, юмора, как будто на БАМе не умеют ни смеяться, ни шутить. Складывается впечатление, что фильмы снимают степенные старички, позабывшие радость озорной шутки, меткого каламбура, остроты. Бамовцы-то ведь в жизни изобретательны, шутники. Вот, к примеру, как именуются там пищеблоки: «Трактир. Дядя Леша и К°» («Альманах кинопутешествий»), «Харчевня — Тихий омут» («Письма из тайги»), «Трапезная «Давай» («Как там, на БАМе?»).

Творчество — это мужество

Мне понравилось, как начали свой 100-й юбилейный «Альманах кинопутешествий» его создатели. Они вспомнили добрым словом человека великого любопытства, того, кто, будучи одним из первооткрывателей документальных кинопутешествий, фактически создал этот полюбившийся зрителю «Альманах». Владимир Адольфович Шнейдеров! Да, даже в наше время коллективных усилий всякое начало имеет свое имя, отчество и фамилию. Где бы он был сегодня? — задают себе вопрос авторы юбилейного выпуска. И тут же с уверенностью отвечают: «Скорее всего, на БАМе...» И верно: разве мог бы Шнейдеров не побывать там? И не как турист, а как художник.

БАМу нужны одержимые люди. Их и отбирают, отсортировывают. Видимо, настало время более придирчиво относиться и к тем, кто собирается делать очередную картину о БАМе. Нужны талантливость, доказанная прежними картинами, широкая палитра, смелый, впечатляющий киноязык. Фильмы о БАМе должны быть не хроникой, а явлением киноискусства, как сам БАМ — явление в нашей современности. Не только серость, но и благополучная усредненность фильмам об этой замечательной стройке противопоказаны.

Хорошо, что пристально наблюдают БАМ такие мастера кинопублицистики, как Влад-



«Новоселье»

лен Трошкин, Федор Фартусов. Но не пришла ли пора подкрепить их мастерами такого же класса? Очень уж тема необъятна и притягательна.

Вот сказал свое слово Вахтанг Микеладзе. У него есть свой почерк, и фильмы, снятые им в последнее время — «Грузия. Легенды и быль» (совместно с Г. Асатиани) и особенно «Кузнец», «Хлебороб», — это фильмы, говорящие о своеобразии таланта Микеладзе. Он умеет работать самоотверженно, не только на съемочной площадке, но и за монтажным столом, в кинолаборатории, в звукоцехе. Он не щадит себя и буквально замучил, работая над «БАМом», прикрепленных к фильму монтажниц, организаторов производства. Мне довелось быть в то время на киностудии, довелось убедиться в том, что Вахтанг в полном смысле этого слова дневал и ночевал на студии. И так несколько месяцев подряд! Он тысячи раз, я это знал за ним и раньше, прогонял один и тот же план через монтажный экран, впивался, вживался, как-то даже внюхивался в каждый кадр, пока не находил ему должного применения, не определял — до секунды точно, — сколько ему времени жить на экране... Поэт сказал: «Запах XX века — звук. Каждый миг старается, если не вскрикнуть — скрипнуть!» Эти строки можно было бы поставить эпиграфом к «БАМу» Микеладзе. Звукопись там высочайшего класса.

Фильм еще не становится авторским оттого, что в дикторском тексте склоняется местоимение «я» — «мне», «меня» и так далее. Искусство посложнее школьной грамматики. Плохо, когда фильмы просты и понятны, как дорожные знаки. Свидетельские комментарии — это еще не личностное прочтение явления такой мощи, как БАМ. Фильмам о БАМе нужно умение смотреть на свою работу с высоты народной судьбы, умение наслаждаться самим процессом воплощения увиденного и пережитого в кадры, которые о многом, проявляя скрытую в них энергию, расскажут зрителю сегодняшнему и завтрашнему.

Нужно искать художников, готовых ревностно служить теме. Требуются романтики своего дела, обладающие той особой интуицией, без которой документалист — простой фотограф.

Позволю себе одно отступление по этому поводу.

В 90-е годы прошлого века инженер-изыскатель и писатель Гарин-Михайловский, «проводя изыскания одного из участков Транссиба, казалось, вопреки всякой логике, обошел и по тем временам большой город Томск, наметив трассу в направлении маленького поселка Новониколаевска, который, обретя коммуникации, с годами вырос в огромный Новосибирск» *.

Вот она, интуиция инженера! И тут упрек документалистам, прозевавшим не этот факт, а автора, знающего тысячи таких фактов.

Четырежды подступались они к Александру Алексеевичу Побожему, начальнику изыскательской партии («От Байкала до океана», «Мы строим БАМ»), но так по-настоящему его и не разговорили. Хотя в фильме звучат слова Побожего: «...Нас, изыскателей, считают романтиками... Это тоже с легкой руки журналистов... Ну, мы романтики такие, что не с гитарой под полой ходим по лесу, а мы романтики-работяги...»

Подступались, а вот интуиции не хватило. И не из фильма, а из газеты недавно, к своему радостному удивлению, узнаю, что существует книга «БАМ: сказание о первых просеках». И автор этой книги не кто иной, как сам изыскатель Александр Алексеевич Побожий. И нет дистанции между автором и его героями, а только есть пафос: «Спешите к хорошему человеку! Торопитесь за делом большим!» Вот такого автора-сценариста и недостает сегодня фильмам о БАМе.

Да, маловато у нас пока авторов-«первоисточников». Не знаю, в силу каких причин, но сценаристов постоянно кто-то опережает. Смотришь фильм, а факты, примеры, порой

* «Литературная газета», 12 ноября 1975 г.

целые абзацы — с экрана кавычки-то ведь не слышны — тебе уже давно знакомы. Значит, в ленту замуровывается вторичность. И как ее ни выстраивай изобретатель, она все равно так вторичностью и останется.

Поэтому, просматривая фильмы о БАМе и читая, скажем, письма с трассы собкора «Известий» Л. Шинкарева, я отдавал предпочтение последним.

Читаю заметки Л. Шинкарева: «Поезд в Тынду» * и вижу, как чуток журналист к новизне, к необычности.

А вот как наблюдает журналист людей, ситуацию: «...Утром, когда над рыжими сопками поднялось солнце, появились машинист Сленцов, его помощник Захаров, главный кондуктор Губарев — победители соревнования за право вождения первого поезда. Все трое примерно одного возраста — около или чуть больше сорока. Специалисты высокого класса, люди безупречной репутации, ветераны железных дорог, они прямо смотрели в глаза, но сейчас в кругу товарищей по работе, хорошо друг друга зная, они испытывали неловкость от ситуации, а особо от накрахмаленных сорочек и красных лент через плечо, стеснявших и без того сдержанные их движения».

Если бы это увидел и так почувствовал кинодокументалист, какая лента могла бы получиться! Но, я повторяюсь, на первом поезде приехал в Тынду не режиссер и не оператор, а журналист.

Марафон БАМа продолжается. Будет продолжаться и кинолетопись о нем.

До апогея стройки еще далеко.

И очень важно, чтобы на месте добротных, почти неуязвимых для критики фильмов-середнячков, а некоторые из названных мне представляются именно такими, появились ленты высокого творческого накала, созвучные трудовому энтузиазму самой стройки.

Документальные фильмы о БАМе, близкие друг другу по тематике, естественно взаимокорреспондируют. Может быть, в том заключена и их особая привлекательность. Но вместе с тем в самом процессе создания фильмов должна отфильтровываться некая ремесленная устойчивость сценарных, режиссерских и операторских решений этой темы.

Мы с удовлетворением замечаем, что в потоке картин о строящейся магистрали произошло перемещение акцентов кинопублицистов к изображению проблем стройки, к более внимательному наблюдению за человеком на стройке, к поиску подлинных героев наших дней. Умение вложить в дело не только профессиональное мастерство, но и частицу сердца, душевный настрой отличают труд большинства строителей в сегодняшних фильмах о БАМе.

Отыскивая в реальности БАМа ростки нового, кинопублицистика может и должна взращивать их, как достойный образец для подражания, как нравственный идеал современности. Думается, что и сами фильмы должны сниматься в атмосфере настоящего творческого соревнования.

БАМ — дело молодое, дело партийное. Тысячи дорог, разных дорог впадают в душу человека. Для тысяч молодых людей главной дорогой судьбы становится Байкало-Амурская магистраль.

Среди грандиозных планов десятой пятилетки, на решение которых нацелил страну XXV съезд КПСС, значится БАМ — стройка, требующая от каждого ее участника новаторского подхода к делу, постоянной трудовой инициативы, совершенствования форм социалистического соревнования. Вдохновляющие планы, намеченные XXV съездом партии, рождают у бамовцев, как и у всех советских людей, новый взлет творческой мысли. И мы, просматривая новые документальные ленты, становимся свидетелями того, что БАМ — это ежедневная премьера трудового подвига строителей, вечная молодость корчагинского: «Даешь!»

---

* «Неделя», 1975, № 20.

«Принимаю на себя»
«Табор уходит в небо»
«Центровой из поднебесья»
«Альтернатива»

Вл. Ишимов

Полтора часа с товарищем Серго

«Принимаю на себя»
Сценарий Г. Капралова, С. Туманова. Постановка А. Орлова. Операторы О. Згуриди, Р. Рувинов. Художники А. Лебедев, И. Лемешев. Композитор Э. Артемьев. Звукооператор Ю. Фетисов. «Мосфильм», 1975.

Партия и страна любили этого человека. Из ленинского племени творцов, делателей, рулевых революции он был личностью яркой и мощной, своеобычной и неотразимо обаятельной. Прочтите скупые строки стенограммы — они помогут вам представить, какие чувства питали к нему люди той легендарной эпохи:

«Постышев (председательствующий). Слово имеет товарищ Серго. (Бурные, продолжительные аплодисменты. Все встают; овация всего зала.)...»

И какого зала — где собрался цвет большевиков, две тысячи делегатов XVII партийного съезда!

Вот к какой неповторимой личности — Григорию Константиновичу Орджоникидзе, «командарму тяжелой индустрии» — обратились авторы ленты «Принимаю на себя».

Не секрет, что выводить на сцену или экран реальное историческое лицо — дело трудное и рискованное. Трудное и рискованное, быть может, прежде всего потому, что чаще всего о таком лице в нашем сознании уже сложилось определенное и прочное представление, и именно с этим эталоном сопоставляем мы образ, воплощенный актером. Тем паче, если речь идет о человеке такого масштаба, как Серго Орджоникидзе, — о человеке, который вошел в духовную память целых поколений советских людей...

Конечно же, наш кинематограф имеет в этом плане богатую традицию. И тем не менее, избирая своим героем исторического деятеля, художник каждый раз — ведь речь идет всегда о конкретном человеке! — ищет непроторенные пути. И успех художника зависит от того, насколько полно и точно проникнет он в тайну индивидуальности такой личности.

«Принимаю на себя» — не биографический фильм. Это, предупреждают авторы, «всего несколько страниц большой жизни» героя. Все действующие лица, кроме самого Орджоникидзе, вымышлены, хотя в иных и угадываются, более или менее отдаленно, подлинные прототипы. И, наконец, событийный ряд картины не привязан к конкретным фактам времени, и в строительстве, например, металлургического комбината в Рудном мы вправе увидеть любую из знаменитых строек первых пятилеток — Магнитку или Кузнецк, Запорожсталь, Кривой Рог или Мариуполь.

Замысел сценаристов Г. Капралова и С. Туманова, режиссера А. Орлова замыкается на характере Серго Орджоникидзе. Эпоха же — фон, в соприкосновении с которым «высекается» та или иная черта героя, свойства его души, открывая нам натуру непростую и удивительную, выявляя личность во всем ее масштабе.

При такой сверхзадаче точность в выборе актера на роль Орджоникидзе — непременное условие удачи. Скажу сразу: пригласив Эдишера Магалашвили на роль Орджоникидзе, постановщики картины, на мой взгляд, попали, что называется, «в десятку»...

Но, конечно же, самый одаренный актер мало что мог бы сделать, если бы не располагал добротным драматургическим материалом роли. И тут надо сказать, что сценаристы Г. Капралов и С. Туманов отлично разработали драматургическую линию своего героя. Все его поведение в картине, взаимоотношения с другими персонажами, реакция на события и поступки людей, выраженная в «физических действиях», репликах, размышлениях, тщательно выверены, психологически неопровержимы. Соединяясь по законам не «арифметики», но «интегрального исчисления» искусства, все эти элементы и дают возможность актеру Э. Магалашвили вылепить столь объемный и пластически выразительный образ товарища Серго.

●

...Итак, начало тридцатых. Первые же кадры — снятая «под хронику» тогдашняя Москва — решительно и круто перебрасывают нас в эпоху, дают настрой всему фильму. Столичные улицы, знакомые и все-таки непривычные, «по-дометрополитенному» битком набитый трамвай, каких давным-давно уже нет, скромная уличная толпа, столь отличная от сегодняшнего многоцветья, милиционер в позабытой уже и старожилами английского фасона каске... Чего-то привычного не хватает в московском пейзаже... Чего? Ах, вот оно что — в поле зрения ни одного нового дома, ни одного строительного крана. Да ведь тогда еще не было ни высотных зданий, ни университета на Ленинских горах, ни СЭВа, ни улицы Горького и проспекта Мира, ни Садовых в их нынешнем виде, ни даже гостиницы «Москва» и Дома Совмина. Вовсе не существовали проспекты Кутузовский и Калининский, тысячи и тысячи комфортабельных жилых домов, огромные районы города — словом, не было б о л ь ш е й части современной столицы! Как не было еще и подавляющей части всего того, что создано трудовым подвигом советского народа за истекшие девять пятилеток. Того, что с гордостью охватили мы взглядом в дни, когда проходил XXV съезд нашей партии.

А было тогда — н а ч а л о. С сегодняшних наших высот оно может показаться скромным. И впрямь! Скажем, чугун: 1934-й — 10 миллионов тонн. Нынче мы выплавляем их за три с половиной недели. Но на самом-то деле начало было грандиозным, дерзким, оно ошеломило мир. «Для того, чтобы увеличить годовую выплавку чугуна с пяти миллионов тонн до десяти, — говорит в фильме Орджоникидзе одному из руководителей Красной Армии командарму Турмачеву, — Америке понадобилось 8 лет, Германии — 10, Англии — 36, а нам всего четыре года».

Оттуда, от того «скромного» начала и «есть пошла» Советская земля последней четверти XX века — страна развитого социалистического общества.

Но вернемся к начальным кадрам фильма. Кадры эти звучат столь сильным временны́м камертоном, что подчеркивают, обнажают неточности, сбои в атмосфере, в ситуациях, в манерах и одежде людей. Эти сбои особенно досадны, потому что соседствуют с приметами точными, достоверными, с деталями, выразительно обозначающими время.

У авторов есть и знание эпохи и вкус к такой скрупулезности. Правду ощущаешь, скажем, во всей тональности взаимоотношений Серго с командармом Турмачевым (М. Глузский), в телефонном разговоре Орджоникидзе со Сталиным, да и вообще — во всей атмосфере, в обстановке квартиры наркома. Еще один примечательный штрих. Американский специалист Грэвс (А. Вокач), явно нам симпатизирующий, но, конечно же, сомневающийся в реальности наших планов, заявляет наркому тяжелой промышленности: «Вы нам пла́тите жалованье валютой, у вас валюты мало — я отказываюсь от валюты, так и быть, плати́те рублями и вашими ордерами на галоши...» Почему — на галоши? Почему — не на пальто, костюм или ботинки? Или Грэвс

«Принимаю на себя». Орджоникидзе — Э. Магалашвили

иронизирует, намеренно утрируя ситуацию? Нет, это не так. Галоши — здесь не случайность. Они занимали особое место не только в личном гардеробе граждан, но — в продукции промышленности группы Б. Вместе с мылом они в те времена выступали как некий интеграл, почти как символ роста легкой индустрии и уровня жизни. Именно с производства галош начал Г. К. Орджоникидзе раздел о значительном шаге вперед и по легкой промышленности в своем докладе на XVII партконференции (1932 г.): «Если взять 1913 год, то, оказывается, во всей России производилось галош 27 млн. пар. Мы в 1931 г. произвели 53,9 млн. пар, то есть почти в два раза больше довоенного и в $2^3/_4$ больше, чем в 1925 году»...

И надо отдать справедливость создателям фильма: там, где им удалось воссоздать контуры, вещные и духовные приметы эпохи в художественной аутентичности с историческим «оригиналом», раздвигаются хронологические границы, и мы явственно слышим перекличку т е х лет с последующими этапами истории вплоть до сегодняшнего дня.

Ну, а ведущая черта эпохи тридцатых — ее мы ощущаем чуть не в каждом кадре, эпизоде, разговоре, в любом слове и жесте товарища Серго — революционное горенье. Одержимость темпом, яростный и веселый накал. Да, да — именно веселый! Меньше всего они были анахореты, унылые фанатики, некие образцово-показательные пуритане, — но мужчины и женщины во плоти и

крови, жившие не одними идеями, но и страстями, увлеченные и увлекающиеся, максималисты в деле, в любви, в дружбе, со всеми взлетами и падениями, озарениями и ошибками, с характерами определенными, ясными, крутыми.

Вот вам емкий и многозначный эпизод, эпизод-айсберг, где за «верхушкой» — высказанным — глубина подразумевающегося, но вполне ясного и обоим собеседникам и нам, зрителям.

Серго. Ну и характер у тебя, товарищ командарм! Прямо скажу — нелегкий.

Турмачев. А у тебя?

Серго. И у меня ужасный характер, со мной, например, нельзя было бы жить в коммунальной квартире. Э-эх, у нас у всех, друг, паршивый характер...

С грустным и мудрым юмором ведет этот разговор Магалашвили — Серго, и сочувственным, понимающим смехом откликается аудитория. Она, сегодняшняя аудитория, прекрасно понимает, что́ имеет в виду Серго. Не «молоты» выковали «ужасный» характер Орджоникидзе — годы подполья, аресты и ссылки. Октябрь, гражданская война, пятилетки...

Заметим же себе, что характер главного героя картины — не просто индивидуальный характер одного выдающегося человека, но и своего рода концентрат типических личностных черт целого поколения большевиков, закаленных в горниле своей эпохи и соединенных с нею прямыми и обратными причинно-следственными связями.

Какие же грани этой натуры предстают нам в картине?

●

Кратко — фабула ленты. В ней переплетаются две внутренне связанные линии. Строительство металлургического завода в Рудном, освоение выплавки специальной броневой стали, которой занимается воспитанник Серго, молодой специалист Сергей Найденов. И — история с самоучкой-авантюристом Булетовым, пробивающим всеми правдами и неправдами свою «непробиваемую» броню. Замечу — покуда между прочим, — что, к сожалению, эти линии и в сценарии и в режиссерском воплощении разработаны на относительно разных художественных уровнях, и притом первостепенная по идее и замыслу, можно сказать стержневая, — освоение новой стали — все же проигрывает в своей композиционной, сюжетной, психологической убедительности. Об этом — особо.

А знакомимся мы с товарищем Серго не на стройке, не на заводе и не в наркомате на площади Ногина.

Ночь. Позади — бесконечный «ненормированный» рабочий день. Орджоникидзе и неразлучный его помощник Семушкин приходят домой к Серго, в его кремлевскую квартиру. Здесь, на крохотной площади этого эпизода, как будущий плод в завязи, возьмет начало самая, пожалуй, привлекательная человеческая линия фильма: Серго — Семушкин. Трудно найти более несхожих людей! Орджоникидзе — живой, как ртуть, взрывной, темпераментный, проявляющий свои чувства — будь то восторг или возмущение — открыто и накаленно. И — Семушкин: человек практического склада, спокойно-методичный, с трезвым умом и почти флегматической невозмутимостью. Он то и дело чуть ворчливо «заземляет» своего наркома, пеняет ему за то, что Серго не соблюдает режим, не придерживается предписанной строгой диеты, и вообще — «учит жить». Орджоникидзе отмахивается от его наставлений, дружески подшучивает... И за всем этим — глубочайшая привязанность Семушкина к Серго, почти что нежность, тревога за наркома, который, вопреки своей болезни, не живет — горит. И нарком отвечает своему молодому помощнику истинной дружбой...

Следить на протяжении картины за филигранно сыгранным дуэтом Э. Магалашвили и С. Никоненко — удовольствие. Вот они вошли в квартиру, Серго и Семушкин, и Семушкин всем своим поведением подчерки-

вает, что зашел на минутку, только отдать наркому все, что надо — письма, справочники по металлургии, материалы о Северном полюсе, роман А. Толстого «Петр Первый», — и скорее домой: жена ждет. У Орджоникидзе совсем иное настроение. Конечно же, он тоже устал, но именно поэтому жаждет разрядки, жаждет общения, беседы с Семушкиным — не по делам, а по душам. Он подступает к помощнику и так и эдак — предлагает поесть, сетует на то, что раньше все любовные послания получал, а теперь — одни письма да жалобы, — все тщетно. Наконец, Серго пускает в ход самый сильный козырь: «Хочешь музыку послушать? Утесов, «С одесского кичмана», у нашей машинистки выпросил...» «Да вы что, Григорий Константинович, — с прочных позиций здравого смысла негодует Семушкин, — поздно же, все спят». Разочарованный Серго провожает его и — ставит пластинку. И с наслаждением слушает, как голос молодого Утесова с неповторимой хрипотцой поет знаменитый шлягер...

Таким образом, «командарм тяжелой промышленности» открывается нам поначалу в сфере лирической, и это, понятно, не случайность, а авторский «умысел». Весьма, признаем, эффективный. Потому что в этом, вроде бы проходном эпизоде мы сразу и бесповоротно проникаемся естественностью

«Принимаю на себя». Орджоникидзе — Э. Магалашвили, Егоров — А. Соловьев

Серго, его открытостью, человечностью, простотой. Разве это — мало?

Конечно же. Орджоникидзе прежде всего — политический деятель. Выдающийся организатор, стратег индустрии. Человек пламенной идеи и беззаветного служения делу коммунизма. И понимает он это служение как служение людям прежде всего. Человек, именно человек для него мерило, альфа и омега всего на свете. В счастливом согласии с таким его убеждением — сильнейшее и ведущее качество натуры Серго, его дар отношений с людьми. Он принципиально понимает людей. Доверяет им. Уважает. Умеет гибко отыскать подход к каждому. У него талант зажечь, повести за собой.

Вот Григорий Константинович объявляет руководителям стройки в Рудном, что ЦК принял решение увеличить мощность комбината вдвое против проектной. Ему нужно, чтобы Лариса, секретарь парткома, сейчас же дала ему слово, что коллектив справится с делом. Серго знает: если ему дают слово — то держат. Лариса колеблется: «Трудно, Григорий Константинович, честное слово, трудно». «Что хочешь, проси!» — с жаром восклицает Орджоникидзе. «Мало специалистов», — жалуется Лариса, и Серго тотчас хватается за это: ага, а ведь она сердилась, что ее ребят он в Германию отправил. Значит — будут специалисты. «Ну как? Справитесь?» «Справимся», — звучит желанный ответ. (Мемуаристы утверждают, что отказать Серго в просьбе было просто-напросто невозможно, и Эдишер Магалашвили убеждает нас в этом.) К Иванову, директору завода, наркам подступает совсем иначе. Не могут ли у него на заводе изобрести велосипед? — очень серьезно осведомляется Серго. «Так ведь он же давно изобретен», — простодушно недоумевает Иванов. «Что ты говоришь?!» — все смеются, но Серго все так же серьезен. «Тогда у меня просьба личная, — говорит он, — не смог бы ты наладить у себя там выпуск детских велосипедов? А? Совсем о нашей детворе забыли, а ведь смена смене идет!»

С профессором Тушновым, старым специалистом по сталям, Орджоникидзе корректен и подчеркнуто деловит: «Профессор, составьте предварительно список всего, что вам необходимо: штаты, оборудование, в том числе и заграничное, помощь разных институтов, заводов...»

Вот в своем салон-вагоне, прямо на глазах участников совещания, Серго диктует Семушкину приказ: организовать на комбинате в Рудном выпуск высококачественной спецстали, в кратчайший срок переоборудовать для этого электропечь, ответственным за этот эксперимент назначить Найденова Сергея. Найденов отказывается: он электропечами не занимался, что, если он печь запорет? «Что, боишься? — с ходу парирует Орджоникидзе и делает великолепный безошибочный ход: — Я отвечаю. Хочешь, расписку дам? Толя, пиши расписку: я, Григорий Константинович, он же Серго...» Тотчас следует запрограммированный наркомом ответ оскорбленного Найденова: «Да не нужна мне ваша охранная грамота». И — феерический завершающий натиск Орджоникидзе: «А что тебе надо, дорогой? Слушай, ты мне только дай сталь! Ну, чем тебе помочь? А? Единственно, кого я могу тебе дать — это технического секретаря. Вот — Быстрова, кстати, она и печатать умеет. Она тебя устраивает? Ну, вот и хорошо». (Конечно же, чуточку лукавит товарищ Серго — наметанным глазом он давно приметил, что неравнодушны друг к другу его выдвиженец и дочь его старого, погибшего в гражданскую товарища...) И окончательно разряжает напряжение шуткой: если Сергей сейчас у него потребует Мэри Пикфорд, он сам ему привезет знаменитую Мэри...

Я сказал — «ход». Но, конечно же, этот термин сугубо условен здесь. Ибо «ход» подсказан наркому не просто его колоссальным жизненным и организаторским опытом, великолепным знанием людей и умением

подобрать к каждому «ключ». Я вижу в этом и иных подобных эпизодах проявление органичного для натуры Серго чувства личной ответственности за все, высочайшего мужества руководителя, — качеств политического деятеля, сопряженных, нет, сращенных с искренностью в отношениях с людьми, с уважением к ним. Вот почему Орджоникидзе всегда все принимал на себя и учил этому трудному свойству других. Именно эту мысль несет Э. Магалашвили. Она совершенно ясно прочитывается в подтексте образа.

К сожалению, иные ситуации, в которых действует Серго Орджоникидзе, условны куда в большей мере, чем хотелось бы. Авторы, увлекшись поставленной «сверхзадачей», отвели им роль, так сказать, технологическую — «точки приложения сил». Конечно, благодаря рельефно вылепленному образу, благодаря темпераментной, точной по нюансировке, убедительной работе актера, эта «сила» действует с высоким кпд, но отсутствие тщательно продуманной драматической коллизии тем не менее в таких случаях дает себя знать. Не все в руках исполнителя...

Но вернемся к Серго. Безмерно обаятельный и расположенный к людям, он, однако, умеет требовать жестко, а когда надо — умеет и взыскивать. Взыскивать с тех самых людей, которых он ценит и любит. Характерна в этом смысле история с начальником строительства в Рудном Егоровым. А получилось так, что, прибыв с Семушкиным в Рудный раньше срока, Орджоникидзе «инкогнито» отправился в поселок строителей, пышно названный «Новым бытом». И обнаружил в этом «Новом быте» вопиющие безобразия. Никто о жителях не заботится, не хватает самого необходимого — воды, хлеба, молока для детей. Врач — пьяница, комендант — бездельник. (Занятно, что неузнанного наркома женщины задержали в бараке как «подкулачника» — он же упирал на недостатки! — покуда не выяснилось, кто он такой на самом деле, рьяно расхваливали ему свое житье-бытье в «Новом быте» — тоже краска времени.) За невнимание к людям, к условиям их жизни Орджоникидзе влепил выговор лично начальнику стройки. Егоров, сочтя себя незаслуженно наказанным, принес наркому заявление об отставке. «Смотрите на этого героя, а! — с неподражаемой иронией восклицает нарком, — Серго дал ему выговор, так он на Советскую власть обиделся. Не хочет больше работать, каков, а? Все, кому влепляю выговор, все заявление пишут... Слушай, Егоров. Тебе терять нечего, выговор, да еще от наркома, у тебя есть, два сразу не дают Ты пойми только одно, я ругаю тех, от кого много жду...»

Вот в этом эпизоде авторы фильма опираются на историческую достоверность. Об очень похожей истории, где главным действующим лицом был А. П. Завенягин, один из самых ценимых товарищем Серго молодых инженеров, вспоминает в своих мемуарах видный ученый и государственный деятель Герой Социалистического Труда В. Емельянов. Он замечает, что Серго обладал каким-то особым даром поднимать настроение людей, зажигать их. Он был как аккумуляторная батарея огромной мощности.

И уже совсем иным становился Орджоникидзе, когда сталкивался с демагогами, бездельниками, бездарями, интриганами. Холодно обрывает он на совещании директора института Федяева, неуча и примитивного «рубаку», пытающегося произнести выспреннюю речь о Красной Армии: «Не стоит терять время. Прошу прямо к делу»; и второй раз, услышав его предложение «изменить социальное происхождение профессорского состава», вовсе лишает Федяева слова. Серго решительно становится на сторону профессора Тушнова в его конфронтации с Федяевым. А когда Федяев представляет «настоящего самородка» Булетова с его хорошим социальным происхождением и изобретенной им «замечательной броней», Орджоникидзе, опираясь на

«Принимаю на себя»

заключение профессора Тушнова, отвергает это бесполезное «изобретение». Да, нарком тяжелой промышленности ценил старых специалистов, умел с ними работать, как умел и любил выдвигать талантливую молодежь, растить наши новые, коммунистические кадры. О необходимости сочетать богатый опыт инженеров дореволюционной выучки со смелостью и революционным порывом молодых советских специалистов нарком не раз говорил на партийных форумах. Это было его кредо, и он настойчиво и последовательно проводил это кредо в жизнь.

Вот почему в этой сцене Серго — Магалашвили — само спокойствие, сама корректность, осмотрительность и дотошность, хотя внутренне он кипит. Ведь в его кабинете идет стычка не по поводу частного конфликта некоего изобретателя и некоего профессора, но — вокруг принципов строительства советской экономики и науки...

История с Булетовым имеет в фильме знаменательное продолжение. Незадачливый изобретатель жалуется на Орджоникидзе в Политбюро. Сталин звонит Серго. И тот, взбешенный, отдает приказ: немедленно испытать на полигоне булетовскую «броню».

Сцена испытаний — одна из самых сильных в картине. Выяснив у приехавшего Тушнова, что Булетов ни на иоту не изменил рецептуру брони, Серго со сдержанным бешенством осведомляется: «А вы, Булетов, значит, довольны своей бронёй?.. И, как пишете товарищу Сталину, на сто процентов уверены в ее прочности?» — «Абсолютно уверен, товарищ нарком». — «Но это замечательно, когда человек уверен на все сто процентов». И, приказав всем уйти в укрытие, сам становится позади броневого листа: «Стреляйте». Булетов в панике: «Так нельзя, товарищ Орджоникидзе, так нельзя!» И тут Серго взрывается: «Почему нельзя?! А писать жалобы, кляузы, да еще в Политбюро — можно? Ты Сталину клялся, что твоя броня непробиваемая? Так стреляйте!»

Э. Магалашвили разворачивается в этой сцене во всю мощь своего темперамента и в то же время отточенной нюансировкой раскрывает психологические оттенки поведения своего героя. Да, конечно же, это естественный взрыв гнева, имманентный горячей натуре Серго. И в то же время чуть-чуть игра, немножко спектакль — жестокий и заслуженный урок Булетову. Серго не самоубийца, чтобы подставить себя под снарядный разрыв; накалив обстановку до красной черты, он уйдет из-за брони. И это отлично понимает Анатолий Семушкин, «насквозь видящий» своего наркома. Очень хорош здесь С. Никоненко — спокойное лицо, притушенная ирония в глазах...

А заканчивается все неожиданным — и таким характерным для Орджоникидзе! — поворотом по отношению к Булетову: «Учиться ему надо. Настырность есть, может, и остальное приложится»...

●

Я отмечал уже неравноценность художественного воплощения двух основных фабульных линий фильма. В этом, на мой взгляд, проявились просчеты и слабости режиссуры. Вся линия, связанная с Сергеем Найденовым, со строительством комбината в Рудном, с освоением спецстали, получилась, к сожалению, рыхлой, она не стянута воедино крепкой сюжетной пружиной, расчленена на более или менее удачные эпизоды. А ведь ей следовало быть главным стержнем, на котором бы выстроился весь фильм. Конечно, этой линии мог бы придать сквозную слитность образ Сергея, который, как я понимаю, призван был стать вторым — после Серго — героем картины. Увы, сам Сергей (С. Сазонтьев) не стал удачей ленты. Яркого образа молодого красного специалиста, выученика Орджоникидзе, подобного Лихачеву, Тевосяну, Емельянову, сотням их сверстников, не получилось. У Найденова нет рельефно определенного характера, он блекловат. В его достоинства, привлекшие Серго, мы верим скорей на слово — так сказать, принимая «условия игры». Жаль. Ибо хотелось бы в этой фигуре увидеть воплощение преемников наркома тяжелой промышленности, тех людей, на чьи плечи легла историческая задача: сделать Советский Союз современным индустриальным государством.

Наиболее наглядный пример слабости режиссуры в одном из кульминационных эпизодов фильма — эпизоде аварии электропечи. Здесь особенно бросается в глаза небрежность фактических и психологических мотивировок.

Итак, под руководством Найденова монтируют заграничную электроплавильную печь. Монтируют *без инструкции*, потому что, оказывается, никто не знает, где эта самая фирменная инструкция. Разумная Шура Быстрова посылает запрос в Норвегию, инженеру, который с печью приезжал в Рудный. Оттуда приходит ответ: «Инструкция находится в компате машинистки в шкафу, возле окна, на третьей полке слева...» «На кой она нам, — в восторге кричит Найденов, — у нас уже все готово!» Но, простите, что же общего между этаким лихим шапкозакидательством и энтузиазмом! Можно ли, да еще неспециалистам (а Най-

денов — не специалист по электропечам, в процессе работы он только становится им!) ремонтировать дорогостоящее импортное оборудование в с л е п у ю, без инструкции? Разве экономия нескольких дней, потребных на перевод инструкции, оправдывает такой страшный риск?! В подобную ситуацию поверить нелегко. И когда происходит взрыв печи — первая мысль у зрителя: ах, этот Найденов, зачем же он так легкомысленно...

Но авторы выводят Сергея из-под удара: авария, как нам сообщают, произошла не из-за несоблюдений правил ремонта, а из-за недоброкачественного кирпича. Но одно другого не отменяет: пусть Сергей не виновен в аварии — его метод все равно сомнителен.

К тому же весь эпизод, по замыслу напряженный и драматический, на деле получился вялым. И, в отличие от сцены с испытанием булетовской брони, тщательно разработанной, психологически точной, где актерам есть что играть, а зрителям — смотреть, эпизод со взрывом печи не будоражит, не взвинчивает, не заставляет зрителя внутренне сжиматься, ожидая — что же будет, чем это кончится... Скороговорка вместо эмоционального разряда...

●

Но примем эту историю как данность, чтобы поразмышлять над событиями, которые последовали за взрывом. Потому что в событиях этих я вижу концентрат некоторых противоречий эпохи, хотя к тому, как поданы эти события в фильме, отношусь неоднозначно.

Итак, партком расследует ЧП с печью. И хотя большинство партийцев и рабочих верят Сергею, убежденно защищают его, над его головой сгущаются грозные тучи. Потому что на первый план выступает зловещая фигура Дугина, беспринципного «сверхбдительного» карьериста из тех, что стали плодиться в те годы и, как известно, принесли немало бед партии и стране. Дугин сгущает вокруг Найденова атмосферу подозрительности, вкривь и вкось толкуя его поступки, наконец — прямо обвиняет во вредительстве.

Дело повернулось бы весьма скверно — Дугин явно брал верх, — если бы не Шура Быстрова. Она самовольно отправилась в Москву, к товарищу Серго, и в самый кульминационный момент заседания парткома, когда Дугин требует уже «подвести черту», Егорову вручают правительственную телефонограмму с указанием «обнародовать немедленно». Начальник строительства читает: «Приказ по Наркомтяжпрому. Первое — во время моего пребывания в городе Рудном, 28 сентября сего года, мною была предложена товарищу Найденову С. И., но не принята им расписка, которую я повторяю здесь: я, нижеподписавшийся Григорий, он же Серго Орджоникидзе всю вину за неполадки, которые произойдут у товарища Найденова при переоборудовании электропечи — принимаю на себя: все выговора, весь брак прошу заносить на мой счет. Второе: поручить товарищу Найденову в кратчайший срок исправить электропечь и самому провести опытную плавку. Нарком тяжелой промышленности Серго Орджоникидзе». Конечно же, последние слова тонут в овациях.

Ну что ж, история вполне правдоподобная, отражающая реальные сложности и настроения той поры. Одно только меня смущало поначалу, когда я размышлял над нею: а что было бы, не сорвись Шура в Москву, не встреться она с Орджоникидзе? В книге В. Емельянова я прочитал рассказ о почти аналогичной истории, но в ней не было никакого вмешательства сверху: партийный коллектив большого завода отстоял одного из лучших бригадиров против такого же, как Дугин, мрачного перестраховщика, хотя тот и был секретарем парторганизации. Может, и авторам картины, подумал я, стоило выстроить такую вот, вроде емельяновской, историю?

Но на этом мои размышления не

«Принимаю на себя». Орджоникидзе — Э. Магалашвили

кончились. Я напомнил себе, что авторы фильма поставили основной задачей воссоздать образ Григория Константиновича Орджоникидзе как можно многосторонней. С этой точки зрения, история со взрывом печи для них важна постольку, поскольку позволяет нам увидеть еще полнее этот великолепный и мужественный характер. А сама телефонограмма — вполне в духе товарища Серго, который никогда, ни при каких обстоятельствах не давал в обиду людей, которым верил и которых любил.

Полагаю, что именно такой взгляд на эпизод со взрывом — оптимален и справедлив.

●

Теперь — о тех мотивах картины, которые, как я упоминал в начале статьи, перебрасывают мосты в последующие годы и в сегодняшний день.

...Мы много говорили о воспламеняемости Серго, о его увлеченности, энтузиазме, постоянном горении. Добавим к этому, что нарком тяжелой промышленности был и трезвым реалистом и тонким политиком. Все его инициативы опирались на точный научный расчет, на великолепное знание реальной жизни. И это получило некоторое отражение в фильме. Сошлюсь на разговор Орджоникидзе с командармом Турмачевым. Тот напоминает наркому, что, мол, когда он, Турмачев, четыре года назад подал докладную о необходимости полного технического перевооружения всей армии, его за это «рубанули». И Серго возвращает друга на землю: «А где бы мы тогда тебе взяли столько стали, а? Вот теперь она у нас есть. А на какой базе, черт тебя побери, ты предлагал тогда осуществить это перевооружение?! Где ты собирался строить тысячу танков, самолетов, пушек — в примусной мастерской?! У нас четыре года назад даже тракторного завода не было!»

Да, это было именно так — Серго Орджоникидзе были чужды всяческая аффектация, парадность, дутые, необеспеченные программы и цифры. Мало кто знает сейчас, что, выступая на XVII съезде ВКП(б) по проекту второй пятилетки, он внес предло-

жение несколько уменьшить контрольные цифры, исходя из реальных возможностей страны (предварительно получив согласие членов Политбюро). Вот что, к примеру, сказал он по поводу черной металлургии — позволю себе процитировать, поскольку это чрезвычайно характерно для Серго, и по сути и по форме выражения: «Товарищ Сталин здесь говорил: черная металлургия у нас отстающий участок, — ага, если это отстающий участок, то тогда давай наметим большой план, может сказать тот или другой умник, поставим не 18 млн. тонн, а, допустим, 25—30 млн., это ведь больше. Товарищи, мы должны исходить из того, чтобы программа, намеченная нами по черной металлургии, была выполнена. И я прошу вместо 18 млн. тонн по чугуну установить нам выплавку в 1937 году 16 млн. тонн... По стали... 17 млн. ...и по прокату 13 млн. тонн... Никакого перемахивания, никакого вздувания цифр, но исходить из реального положения и добиваться полного выполнения плана».

Как прямо перекликается это с принципами, положенными в основу планирования XXV съездом партии!

Поскольку зашла речь о языке Серго, хочу отметить, что в фильме его язык сочен, колоритен, образен, очень схож с разговорной манерой реального Орджоникидзе. Даже выступая с деловыми, сугубо прозаическими речами, Серго, как вы могли только что убедиться, говорил индивидуализированно и эмоционально. Кто, кроме него, мог выразить свою мысль и переполнявшие чувства такой, скажем, фразой: «Я много видел у нас различных строек — и хороших и плохих, но такой п р е л е с т н о й (разрядка моя. — *В. И.*) стройки, как Челябинский тракторный завод, другой такой у нас нет». Это говорил не поэт, это сказал нарком тяжелой промышленности, причем сказал с трибуны партийного съезда.

...Можно было бы еще упомянуть о научной организации труда, которая, как объясняет Серго в фильме одному из своих директоров, составляет обязательный компонент любой продукции. О разработке новых, сверхмощных двигателей в Ленинграде, куда он предлагает отправиться Сергею Найденову, с обычным своим юмором сопроводив предложение такими словами: «Дело, сам понимаешь, наответственнейшее... Так вот, им нужен опытный металлург, молодой, смелый, умеющий печи взрывать.

Я почему-то о тебе подумал, но так как дело наиответственнейшее, даю тебе на обдумывание... пять минут». Мог ли Сергей ответить наркому не так, как ответил: «Принимаю на себя!»?

Разве не увидит сегодняшний зритель за этими «новыми сверхмощными двигателями» — ракеты Цандера, Клейменова, Королева, современные наши могущественные ракеты, реактивные двигатели, поднимающие в воздух наши «ТУ», «АНы», «ИЛы» и «ЯКи»!

Но главное, что тесной преемственностью связывает атмосферу фильма «Принимаю на себя», посвященного началу тридцатых, с атмосферой наших дней, столь яркое выражение получившей на XXV съезде Коммунистической партии Советского Союза, — это главное, на мой взгляд, сформулировано в энергических и вещих словах Орджоникидзе, обращенных к Егорову, которому только что «влепил» выговор: «Сталь-то сталью, домны домнами, история историей. А для чего? Не для самих же домен! И история — звук пустой без человека. Люди — это не строительный материал, они ведь не кирпичи — они люди! Это для них все строится, и хотя те, которые живут в твоем «Новом быте», ради завтрашнего дня отказались от многого сегодня, ты-то обязан, понимаешь, обязан дать им все, что можешь дать!»

Все для человека, все во имя человека... Таков незыблемый девиз партии.

Во имя этой идеи жил и работал товарищ Серго.

А. Липков

Цена свободы

«Табор уходит в небо»
Сценарий и постановка Э. Лотяну. Оператор С. Вронский. Художник Ф. Ясюкевич. Композитор Е. Дога. Звукооператор М. Бронштейн. «Мосфильм», 1976.

Есть своя последовательность в том, что Эмиль Лотяну героями своего нового фильма «Табор уходит в небо» выбрал цыган, вечных кочевников, людей дороги, людей свободы, всем своим образом жизни отрицающих упорядоченное благополучие собственнического бытия. И прежние герои режиссера были из той же породы бродяг — пастухи, перегоняющие отары овец, летчик, нанявшийся на работу в чужой стране с целью повидать свет, странствующие музыканты-лаутары.

— Что вы за люди такие? — можем спросить мы героев Лотяну словами из его фильма. — Куда идете?

— На край света, — отвечает автор устами героини «Табора...».

— Зачем?

— Чтобы дойти и вернуться.

— Что вам нужно?

— А ничего, барин. Ничего, кроме дороги...

Позволим себе предположить, что слова эти — больше чем характеристика склада души лотяновских персонажей, они выражают его понимание души искусства, души художника. Предположение это не вольный домысел, оно исходит из самого фильма.

...Оторвавшийся от погони конокрад Лойко Зобар с друзьями неожиданно видят странную картину. По пыльной дороге, катя перед собой тележку с потрепанным реквизитом — какими-то ширмами, барабаном, щитом с аляповатой чеканкой, — идет горстка усталых и неунывающих людей. Они шумно декламируют нараспев, сопровождая слова эксцентричной жестикуляцией, а идущий впереди спиной человек, нелепо взмахивая рукой, дирижирует их нестройным хором. В одном из этой компании, босоногом всклокоченном энтузиасте, подталкивающем повозку, не отрывая глаз от листков то ли со словами, то ли с нотами, узнается сам режиссер фильма Эмиль Лотяну, избравший для своего «авторского автографа» этот один-единственный кадр.

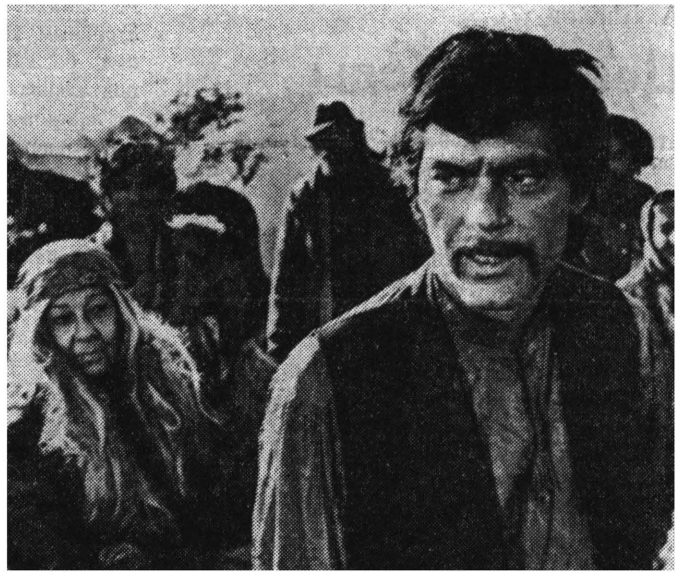
— Сумасшедшие, что ли? — спрашивает у Зобара изумленный открывшимся зрелищем товарищ.

— Нет, брат, они не сумасшедшие. Они артисты, — отвечает Зобар.

Эпизод этот без сомнения не случаен в картине, тем более что фабульной нагрузки он не несет никакой и ни с кем из участников этого живописного шествия мы до конца фильма больше не встретимся. Но, как видно, была у режиссера необходимость столкнуть эти миры — бродяг-цыган и бродяг-актеров, чтобы подчеркнуть их внутреннее родство и самого себя гордо приписать к тому же бездомному племени.

Цыгане

Цыгане как народ всегда были в глазах человека европейского воплощением духа свободы. Сам характер их жизни, их неподвластность регламенту будничных обязанностей, вечное странничество, их особая мораль, в корне отличная от морали и крестьянина и горожанина, неизменно привлекали к ним любовь одних и ненависть других. Вспомним хотя бы, с каким методическим упорством пытались истребить, стереть с лица земли этот народ гитлеровцы, поскольку никак не вписывался он в ими сочиненный идеал вселенской казармы. Вспомним и то, с какой любовью писали о цыганах Пушкин, Толстой, Мериме, Горький, рассказ которого «Макар Чудра» (в сочетании с некоторыми побочными мотивами «Старухи Изергиль») и стал исходным толчком для фильма Лотяну. Толчком, мотивом импровизации, не более. Для героев этих писателей бродячая цыганская



«Табор уходит в небо». Лойко Зобар — Г. Григориу

жизнь — антипод несвободе цивилизованного существования, прозе расчета, прозябания в суете корыстных забот.

Эмиль Лотяну, и прежние фильмы которого невозможно представить без праздничной яркости, без романтизированной приподнятости чувств, здесь в своей стихии. Его любовь к этому миру чувствуется во всем: и в выборе пейзажей — просторных зеленых равнин, склонов гор и испещренных пятнами отмелей рек, по которым навстречу небу катит свои телеги табор; и в выборе лиц, красивых, ярких, изрезанных мудрыми морщинами или, напротив, юных, сияющих безмятежностью и радостным теплом; и в буйстве цветастого вихря одежд, ярко-огненных и лазурно-синих шалей, юбок, пестрящих богатством всех, какие только есть на свете, красок, серебряном блеске монист, в зазывном кипении танца и протяжной, как крик души, пронзающей болью-радостью песне.

Эмиль Лотяну — поэт. Поэт в самом прямом смысле этого слова. Он автор нескольких сборников стихов — они переводились и на русский. Поэтом он остается и на экране.

Сколько усилий было потрачено режиссерами разных времен и стран на то, чтобы в кино все было как в жизни! С великими, героическими усилиями отвоевывался экран для будничных, заурядных лиц, для бытового жизнеподобного слова, для драматургии «без интриги», как бы повторяющей непреднамеренное течение обычного человеческого существования. Но каких бы высот ни достигало на этих путях искусство кино, вслед за успехами тут же наступала и реакция на них, возрождение тех самых принципов, которые, казалось, уже списаны в архив.

Лотяну принадлежит к числу тех режиссеров, для которых кино должно быть похоже на кино. Это не означает пренебрежения к жизненной реальности, — он неизменно подтверждает свое умение добиваться великолепной подлинности атмосферы, среды, лиц, характеров (трудно, напри-

мер, поверить, что фильм «Это мгновение» снят не в самой Испании). Но при всем том его фильмы никогда не копия, не реконструкция жизни. Это особый мир, живущий по своим законам. Герои фильмов Лотяну мужественны и красивы, их чувства обнажены и приподняты, фабула — напряженна, слово — афористично и ярко, кадры — метафорично образны, подчас картинно красивы. То, что в фильмах другого режиссера могло бы показаться чрезмерностью, пережимом, у Лотяну — естественная необходимость.

В фильме «Табор уходит в небо» подобная стилистика выявлена, может быть, наиболее последовательно и завершенно. Сама стилистика романтического рассказа молодого Горького, мир цыганской жизни требовали именно такого языка — праздничного, интенсивно насыщенного, не подчиненного меркам «достоверности» и житейской правды.

На премьере в Центральном доме кино Лотяну говорил о своем стремлении вернуть наш общий долг цыганскому народу, щедро раздававшему себя, свой талант на всех дорогах земли, — вернуть ему его искусство, создать фильм национальный. Что ж, эту задачу можно считать выполненной. «Табор уходит в небо» собрал многих прекрасных актеров-цыган — среди них и прославленная Ляля Черная, и популярный певец Михаил Шишков, играющий старого Нура, и совсем юная Нелли Волшанинова, дебютировавшая в кино ролью сестры Лойко Зобара. Среди них и непрофессиональные исполнители. Все они принесли на экран атмосферу правды и подлинности — подлинности лиц, характеров, таборного быта. Но это, однако, не более чем первый слой картины — она совсем не сводится к этнографическому бытописательству.

При всей своей любви к красочному цыганскому миру Эмиль Лотяну (в этом его единомышленником оказался и оператор фильма Сергей Вронский) не сбивается на восторг-захлеб — он, не тая, показывает и прозу таборной жизни и ее жестокость, а порой и бессмысленность и низость.

Ну, вот хотя бы жестокая стычка посреди шумного базара. Один цыган уличил другого в продаже крашенного конторскими чернилами коня с фальшивой гривой, тут же в дело пошли ножи, и лишь счастливый случай помешал пролиться крови. А вслед за этой драматической сценой следует комедийная: из-под тулупа схваченного обывателями незадачливого цыгана Бучи (играет его со своим всегдашним печальным и светлым юмором Борислав Брондуков), шумно хлопая крыльями, разлетаются краденые куры. Лойко, откупивший этого цыганского Паниковского от жандармов, в ответ на униженную благодарность зло хлещет вора по щекам: «Не кради кур и гусей!» «А что же красть?» — почти плача спрашивает Буча, естественно, не представляющий себе жизни без этого привычного занятия. «Девок и коней кради», — бросает ему Зобар.

Лойко максималист. Для него достойно жизни лишь то, за что надо расплачиваться смертью. Таборных цыган он ругает подлецами. «Двое наших подлецов к вашим подлецам перебрались», — так реагирует он на слова Радды о том, что два цыгана из табора его отца перешли в ее табор.

Таборная жизнь — тоже жизнь регламентированная. И в ней свои будни, свои обязанности, своя иерархия господства и подчинения, своя необходимость приспосабливаться, ловчить, унижаться. Лойко имеет право бранить цыган подлецами — родной отец выдал его на казнь жандармам. Поди разберись, мог ли тот поступить иначе: ведь тогда бы жандармы перестреляли всех таборных коней и, значит, обрекли бы на неподвижность, голод и нищету всех — и детей и женщин. Легко жить гордой птицей, когда ты

один, как перст. А если на тебе ответственность за судьбы других?

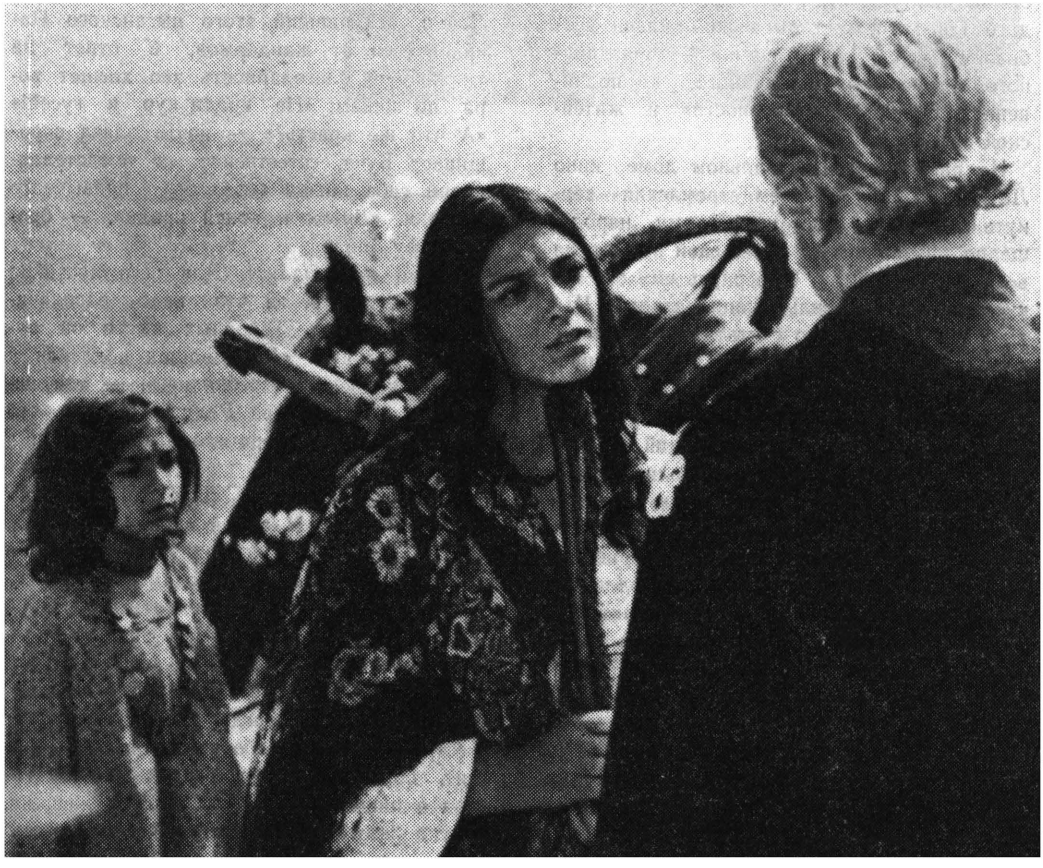
Чтобы жить, надо приспосабливаться. Приспосабливаться подло. Жить подло.

«Не те нынче цыгане пошли, — скажет в самом начале фильма, отплевывая табачную слюну, старый Макар Чудра, — коня на золото меняют». Конь — свобода. Золото — благополучие, сытость.

Вот что существенно важно в философии фильма Лотяну, что избавляет его от налета сусальности и романтизации цыганщины — осознание того, что и цыганское кочевье по сути так же несвободно, как оседлый быт горожанина.

Но для Лойко (Григорий Григориу) цыган — не национальность. Цыган — призвание. Цыган немыслим без свободы, как невозможна без свободы поэзия.

Лойко чужой всюду — и в городе и в таборе, хоть и встречают его там всегда как родного. С самого начала фильма



«Табор уходит в небо». Радда — С. Тома

над ним тяготеет рок, как в трагедии. Презрев подлость, он презрел жизнь. Избрав закон безоглядной свободы, он избрал путь к гибели. Слова старого Чудры, сказанные еще в предтитровых кадрах, звучат предвестием дальнейшего: «Живи долго и да придет твоя смерть вовремя».

Цена свободы

Самый первый кадр фильма — стянутые путами ноги пасущихся коней. Фабульный наворот событий начнется чуть позже. Но уже сейчас заявлена главная тема — свобода и несвобода, дан толчок ее движению. Тема заявлена и изобразительно и словесно. «Из всех вин самое пьянящее — это воля», — скажет старый Чудра в предтитровом прологе, подтверждая для нас неслучайность вступительного кадра-эпиграфа.

А дальше — гимн воле. Мчится в ночи табун, похищенный Лойко и его друзьями в разгар новогоднего веселья из кавалерийской конюшни за российским кордоном. Потревожено застолье богатого мельника, тайком скупающего ворованных коней, — Лойко пришел за деньгами. Рядом с отъевшимися угодливыми лицами появился чужак, ведущий себя с гордым вызовом. Не пересчитывая принесенных лакеем монет, он небрежно ссыпает их с тарелки прямо за пазуху. Он продает краденых коней, но это честный торг, ибо за них уплачено риском быть пристреленным или вздернутым. Честный — со стороны Лойко. Со стороны почтенного мельника (прекрасный актер Василь Симчич сыграл эту роль с мудрой и жестокой точностью) — воровской, что и подтвердится в дальнейшем.

А затем снова в путь с остатками табуна. Тихая гладь реки, просторы гор, вольная песня... И вдруг — внезапная кавалерийская засада: верховые жандармы мчатся каруселью вокруг взятых в кольцо конокрадов. «Сдавайтесь!» Нет, вопреки безвыходности ситуации Лойко отказывается сдаваться. У него достаточно ума, опыта, дерзости, чтобы прорвать окружение. Вдогонку хлещут пули и настигают беглецов. Рушится в воду конь, подымая столб брызг, и остекленевшие глаза старого цыгана Далибога, не видя, глядят на нас. А Лойко с алым расползающимся пятном на спине падает на землю, лицом в траву... На этот раз смерть все же прошла стороной, но она была рядом — первая смерть.

Все мы, читавшие «Макара Чудру», знаем, чем кончится история Лойко Зобара. Знаем, что он встретит красавицу Радду, что полюбит ее, а она согласится отдать ему свою любовь тогда, когда отречется он от своей гордой свободы, поклонится ей в ноги перед всем табором, поцелует руку в знак своей покорности ей. Но вместо того Лойко всадит ей нож в сердце и сам умрет рядом с нею, сраженный рукой солдата Данилы, отца Радды.

К тому же финалу придет и герой Эмиля Лотяну, но перед тем режиссер проведет его через две другие смерти. Первая — та, о которой уже шла речь, от пули вдогонку. Вторая — на виселице в заштатном провинциальном городишке, среди жиденькой толпы унылых зевак, от руки нерасторопного палача-дилетанта. И от этой смерти Лойко ускачет на коне под свист летящих вслед пуль.

Эти две смерти, которые режиссер и сценарист Лотяну прибавил своему герою, нужны не просто для драматизации фабулы, для заполнения ее увлекательными перипетиями. В них иная, внефабульная необходимость. Они объясняют надвигающийся финал, как финал неизбежный. Можно было обмануть пули, обмануть смерть, уйти от расплаты за выбранный путь свободы, хоть все трое друзей Лойко заплатили за него жизнью. Погиб старый Далибог (Олег Хабалов), прорываясь сквозь кольцо жандармской засады.

Погиб на скаку от пули преследователей юный Бубуля (Серджиу Финити), без чьей помощи не уйти бы Лойко от виселицы. Погиб веселый Талимон (Павел Андрейченко), проткнутый вилами в спину безымянным мельниковым холопом — так отделаться от цыгана оказалось проще, чем возвращать ему долг за коней. Каждый из троих расплатился сполна за свободу, расплатился, не жалея, да и не успев пожалеть — все умерли на лету.

Лойко идет к смерти как к осознанному выбору, к предопределению рока. Третью смерть обмануть нельзя.

Пафос правды

Лотяну дал свободе выстоять, победить морально в схватке с несвободой. Идеал свободного человека в «Таборе...» оказался не только не подвергнутым сомнению при проверке на оселке правды человека несвободного, приспособившегося к общепринятым нормам бытия, но, напротив, — вознесенным на романтические котурны. Впрочем, впереди еще самая серьезная проверка: испытание свободы самою собой, свободы — свободой.

Итак, Лойко Зобар встречает Радду (Светлана Тома). Она прекрасна лицом и сложением, таинственные искры мерцают на ее лице. В ней та же цельность, та же одержимость свободой, что и в Лойко.

Кони, посланные кучерским кнутом прямо на нее, замирают на скаку, остановленные ее дерзким спокойствием — она не отступила ни на полшага. К деньгам и дорогим нарядам, которые швыряет к ее ногам влюбленный барин, она относится с полным презрением: платье отдано дурачку Буче, и тот в нем потешает табор, наигрывая томную страсть; деньги отвергнуты. Отвергнуто и предложение барина разделить с цыганами, как с равными, все свои богатства в обмен на одну лишь любовь Радды. Потому что если «как с равными», это уже значит — с неравными, а ни превосходства, ни снисхождения к себе Радда не терпит.

Короче, Лойко и Радда — два человека, во всем достойные друг друга — и красотой, и умом, и цельностью натуры, и единством принципов, единством веры в свободу. Но тут-то и выясняется, что именно эта общность натур и проложила между ними непроходимый рубеж. Оба поставлены перед выбором: свобода или любовь.

С прежними своими возлюбленными Зобар не считал себя ничем связанным.

— Бессовестный ты, Лойко, — говорит в фильме Зобару его покорная возлюбленная Юлиушка, привыкшая уже и к его небрежности с нею, и к внезапным появлениям в ее доме, и к долгим — на месяцы, на год — исчезновениям.

— Эх, Юлиушка, — отвечает ей цыган, — что сладостно, то и бессовестно.

А что сладостнее всего для Зобара? Он сам, да и другие, не раз говорят о том — воля. Итак, если верить словам Зобара, воля бессовестна, бессовестна более всего на свете. А словам его надо верить, поскольку Зобар у Лотяну, равно как и у Горького, отнюдь не дикий сын степей, дитя природы, не ведающий, что говорит и творит. «И мудр, как старик, и сведущ во всем, — написано о нем у Горького, — и грамоту русскую и мадьярскую понимал». Лотяну от себя добавил ему еще знание грамоты польской и румынской, что в общем-то не столь и существенно. Существенно то, что Зобар — интеллигент, как ни чужеродно и странно может показаться такое определение, примененное к конокраду. Он человек осознанного поступка и слова. Его проявления не стихийны, а последовательны, направляемы целостной жизненной философией.

Когда за час до казни священник пытается обратить его мысли к всевышнему, Зобар отвечает: «Молите господа бога о моем спасении — я вам лучшего коня приведу». И перед лицом смерти Лойко не отрекается от себя, в его душе по-прежнему нет места для смирения, он верен своему богу — свободе, богу бессовестному.

Любовь-соперничество Лойко и Радды не так уж много имеет возможных вариантов исхода. Либо кто-то из них двоих должен отречься от своей свободы, что заведомо невозможно — таковы уж их характеры. Либо же оба должны найти ту меру компромисса между свободой и любовью, которая бы не унижала ни ту, ни другую их великую человеческую жажду, что тоже невозможно. Ибо подобная мера может быть определена только совестью, но это чувство не в чести у героев. Свобода для себя оказывается нетерпимым деспотом другого. Радда, требующая от Лойко полного ей подчинения, Лойко, требующий от Радды полного подчинения ему, одинаково тираничны и одинаково враждебны своему собственному идеалу. Их свобода открылась нам своей изнанкой. Финал картины — свидетельство тому, что свобода, не ведающая ограничений, равносильна самоуничтожению.

«Табор уходит в небо». Буча — Б. Брондуков

Я уже писал здесь о родстве героев «Табора...» и прежних фильмов Лотяну. Но на этот раз режиссер (он же неизменно и автор своих сценариев) сделал важный для себя шаг вперед, к самому себе. И в «Красных полянах», и в фильмах «Это мгновение» и «Лаутары» случалось, что авторский пафос оборачивался риторичностью, что яркость цвета или броскость формы тушевали отсутствие глубокой мысли, что температура слов и эмоций поддерживалась скорее взвинченностью интонации, чем ее наполненностью, внутренним накалом чувства героев. Воспевая великий дар свободы, художник никогда не ставил вопрос о ее границах. Здесь он на этот шаг решился. Самая юношеская вещь Максима Горького стала материалом для одного из самых зрелых фильмов Эмиля Лотяну.

Меня не покидает ощущение, что на этот раз режиссер совершил поступок, в чем-то равнозначный поступку своего героя. И герой и художник убили в фильме «Табор

«Табор уходит в небо». Лойко Зобар — Г. Григориу

уходит в небо» самую дорогую свою любовь: Лойко — Радду, Эмиль Лотяну — идеал своих прежних картин. Свобода без границ невозможна. Свобода, ограниченная даже весьма умеренным стражем собственной совести, остается ли по-прежнему свободой? Фильм, начавшийся как гимн, окончился реквиемом. Романтическая поэма оказалась трагедией. Трагедией не потому, что гибнут оба героя (такой финал мог бы стать украшением и для мелодрамы), но потому, что гибнет самая сокровенная, но утопичная авторская мечта. Пафос правды оказался для художника превыше всего, он пошел в своем исследовании проблемы до конца и не побоялся взглянуть в глаза горькой истине.

И все же прекрасны недвижимые тела мертвых возлюбленных, распластавшиеся среди зеленой травы. Прекрасна страсть, за которую человек готов платить ценой жизни. Прекрасен недостижимый идеал, хоть он и никогда не станет явью. Слава богу, что не станет...

Я рад поздравить Эмиля Лотяну с успехом. Что пожелать ему напоследок? Да ничего, наверное, кроме дороги.

В. Кичин

Разгримированные шутки

«Центровой из поднебесья»
Сценарий В. Аксенова. Постановка И. Магитона. Оператор Л. Петров. Художники Д. Богородский, В. Власков. Композитор А. Зацепин. Балетмейстер В. Манохин. Звукооператор Ю. Евсюков. Центральная киностудия детских и юношеских фильмов имени М. Горького, 1976.

Критиковать музыкальные фильмы нетрудно. Их очень трудно делать. Они так редко удаются, что с некоторых пор на наших музыкальных картинах едва ли не с момента их запуска в производство стоит некая печать обреченности. Режиссер, взявшийся за постановку, выглядит человеком, вступившим в единоборство с роком. К критическим синякам он готов заранее — они входят в условия жанра. Может быть, оттого и сами критики в последнее время как-то остыли: уж слишком легкая жертва этот музыкальный жанр. Он словно заранее переворачивается на спину и умоляюще перебирает в воздухе лапами. Фельетонов поубавилось. Лежачего не бьют.

Хорошо, что фельетонов стало меньше. Хорошо с точки зрения развития жанра. Его немногочисленных рыцарей надо беречь. В музыкальных комедиях надо либо смеяться, либо плакать по их поводу. Смеяться над ними вреднее всего, такой смех лишает людей уверенности в себе и в своем деле. Вспомните, как уверенно делались когда-то музыкальные комедии Г. Александрова, ставшие теперь классическими. Их порою тоже встречали улюлюканьем — но звучали они с экранов, несмотря ни на что, победно. В сегодняшних музыкальных лентах эта победность уступила место интонации застенчивой: извините, если что не так — жанр!.. Комики сделались нервнее — вздрагивают заранее.

С другой стороны, критики перед жанром в большом долгу. Фельетонов у нас масса — можно издавать многотомники. А теории жанра, в общем-то, нет. И делать его приходится чисто эмпирически. И что ни вопрос — то загадка.

Что такое, например, мюзикл? В чем его специфика и его отличие, скажем, от кинооперетты? Из авторитетных источников уже ясно, что «Вест-Сайд стори» — мюзикл. Как и «Оливер!». По поводу отечественных «Веселых ребят» авторитетные источники молчат, и это легко понять: в 1934 году мюзикла еще не было, а «Веселые ребята» уже были.

А не мюзикл ли «Романс о влюбленных»?

Мильон терзаний!

С другой стороны, мюзиклы стало де-

лать так просто, что в театрах, например, сегодня уже трудно найти в репертуаре немюзикл. И в кино тоже посреди абсолютно обычного драматического фильма вдруг с удивлением обнаружишь, что герои начинают двигаться в бит-ритме и что, следственно, уже пошел мюзикл.

Путаница. И в теории и в практике. Жанр, которому еще так недавно прогнозировали стремительный и блестящий взлет, тычется, как слепой котенок, и вера в него катастрофически падает. Все чаще слышишь: а может, он нам и не нужен, мюзикл? Может, он не предусмотрен нашим генетическим кодом?

Но мы все хотим мюзикл. Давайте думать, в чем его тайны. Давайте думать вместе с его практиками. Давайте временно перестанем смеяться, даже если смешно. Перестанем набрасываться с торжествующим гиканьем на неудачников. Как говорит английская пословица, «нельзя пирог и съесть и думать, что он есть».

●

Итак, Василий Аксенов написал сценарий мюзикла. Картину на киностудии имени Горького поставил режиссер Исаак Магитон. Картина не получилась с такой очевидностью, что, наверное, об этом и споров не будет. О ней соблазнительно легко написать рецензию, из которой станет ясно, что авторы фильма задались сомнительной целью играть на понижение зрительских вкусов.

Я видел, как в профессиональной аудитории многие потирали ладошки — так все было соблазнительно и так очевидно.

На экране разворачивалась история о том, как баскетбольная команда «Студент» осталась без центрового. И как тренер отыскал в горах, среди буколического овечьего стада, пастушка ростом 2 м 8 см. Пастушок играл на свирели и не любил баскетбола. Он не любил его до тех пор, пока не влюбился. Естественно, в эстрадную певицу (о, этот традиционный мир мюзикла! — воскликнет фельетонист), гастролирующую с ансамблем «Приключение». Маршрут гастролей по обычной комедийной случайности совпадает (о! — опять воскликнет здесь фельетонист) с маршрутом команды «Студент». По всем канонам комедии, чабан срочно влюбляется в баскетбол и получает возможность ездить вслед за певицей. По всем канонам комедии, их встрече, однако, мешает цепь недоразумений. Чабану сначала не везет ни в баскетболе, ни в любви. Но когда истекают положенные фильму полтора часа, цепь недоразумений иссякает сама собой, влюбленные счастливо находят друг друга, и чабан легко и артистично, бережно и ласково, как в люльку ребенка, кладет в сетку свой победный мяч.

Таков сюжет, разворачивающийся в опасном отдалении от насущных проблем и ходовых сюжетов нашего времени. И в неправдоподобно опасной близости к сюжетам самым скомпрометированным. Он их даже перещеголял. Он словно бравирует своей невиданной банальностью.

Можно ли было вообще запустить в производство сценарий с таким сюжетом?

Диалоги:

— Мне нравится все возвышенное: горы, замки, длинные парни, — говорит героиня фильма, эстрадная певица.

Она же поет:

Молчанье скал и сердца стук
И куст на берегу —
Весь необъятный мир вокруг —
Все это — «угу-гу»!

(Стихи Л. Дербенева).

Любовное объяснение:

— Герл! Ты основная девочка! Я завязался, дарлинг, туго завязался. Расшибец!

Полный аварийный набор фельетониста! Можно ли было запускать сценарий с такими диалогами, стихами и объяснениями?

Сейчас самая пора удивиться: только что «Литературная газета» напечатала рассказ Василия Аксенова о нырке, которого

убили камнем, а потом оживили чудом, и он летел и пел популярную песню о том, что не надо печалиться, вся жизнь впереди... Это был прекрасный рассказ, самым удивительным образом переплавляющий банальные истории ленивых встреч на томительном южном курорте в высокую и емкую поэзию. Пронзительный был рассказ. Но как же так — одним пером про нырка и про эту баскетбольную расшибец-любовь?

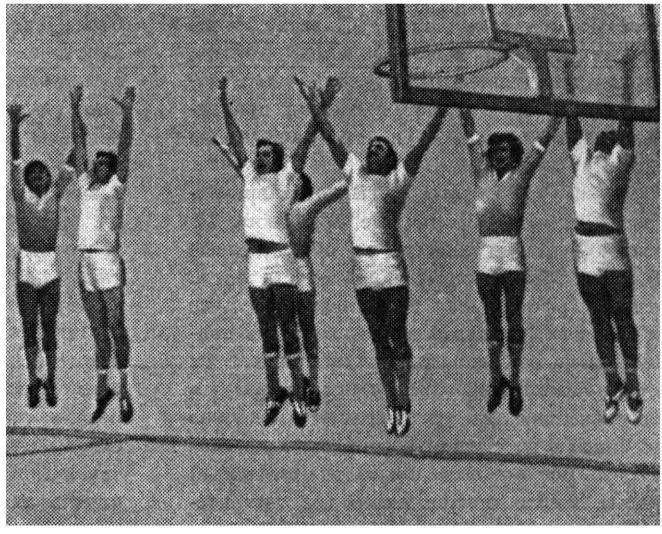
Объяснение, мне кажется, вот в чем. Представьте, что рассказ из «Литгазеты» перекочует на экран и что убитый нырок старательно запоет голосом Клары Румяновой: не надо печалиться... Это же будет снова пир для фельетониста! Есть вещи, которые, наверное, нельзя переносить на экран впрямую — у кино все-таки «свой резон, свои колокола, своя отметина».

Сценарная основа фильма «Центровой из поднебесья» столь, как мы видели, откровенно уязвима, если принять ее всерьез, что возникает подозрение: а точно ли автор задумывал ее всерьез? В том смысле, что он верил в придуманные им перипетии и ставил задачей во всей достоверности передать быт, привычки себя вести и говорить, присущие спортивной среде? Высмеять отдельные недостатки? И утвердить торжество любви, преодолевающей все препятствия? Вряд ли. Немыслимо предположить такое. Команда под названием «Фричи-причи-сити-кампус». Бред...

Есть авторы, которые не удаются в кино. Например, Зощенко. Кино воспроизводит подробности сюжета, добросовестно воссоздает ушедший быт — и остается от зощенковских рассказов каркас, скелет, крайне неубедительный и невыразительный, ибо исчезло Нечто, присущее блистательным его рассказам. Нечто, таящееся в их интонации, в авторской «маске». Если бы Зощенко был актером, он работал бы «по Брехту». Он развивал в литературе метод «отчуждения». Он был простоватой маской — и умным, всепонимающим автором одновременно. Он смеялся и был серьезным одномоментно. В кино улетучились и маска и автор. Одномоментно. Остался проволочный каркас. Не получилось.

Аксенов не работает «по Брехту». Но и

«Центровой из поднебесья»



в его манере есть Нечто, есть авторское начало, трудно переводимое на язык кино — будь это в серьезном «Звездном билете» или в комедийном «Центровом». Лирический герой Аксенова всегда незримо присутствует в его прозе, и это не герой «вообще» — он представитель вполне конкретного поколения, он выражает это поколение, его взгляды, привычки, его вкусы, его манеру острить и гаерничать. Это он, лирический герой, любил, было дело, в юности попижонить слегка, щегольнуть всеми этими «чао, товарищи, чао!». Это он любил до чертиков битовые ансамбли, эти бесчисленные ВИА. И джаз. И спортивных кумиров.

Шло время, наступил для героя другой возраст: в рассказе из «Литгазеты» герой уже умудрен жизнью, он испытывает ностальгию по юности — но это все тот же герой.

Разные произведения — разные акции и разные состояния того же героя. «Центровой из поднебесья» — затеянный им капустник, самопародия. В эпоху КВН все увлекались капустниками, искусством озорной импровизации, раскованной фантазии, торжествующей иронии и, конечно, прежде всего самоиронии. Охотно пародировалось расхожее искусство: сюжеты, герои, стиль ширпотребовских пьес, фильмов, стихов, картин доводились до абсурдной грани. Пародийность КВН была опять-таки принадлежностью поколения и его лирического героя.

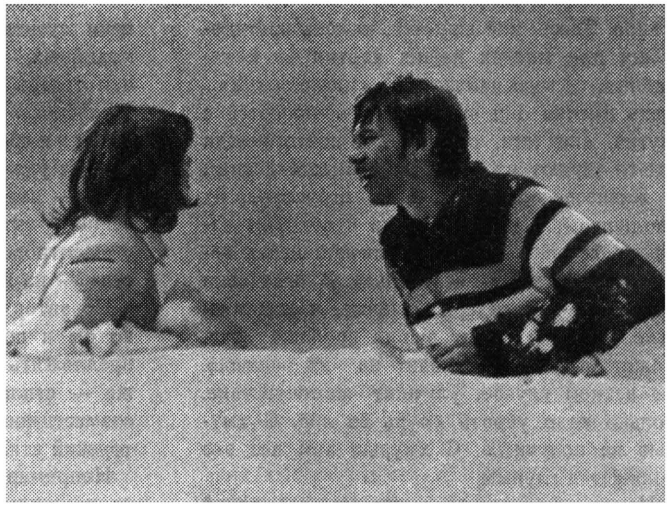
Спорные «ка-вэ-эны» на ТВ потом прекратились, остались бесспорные «Кабачки». ТВ слишком мощно влияет на общественные вкусы, чтобы любовь к пародийности могла устоять, ей на смену пришел юмор в духе «Кабачков». Сценарий «Центрового из поднебесья» с его иронизирующим лирическим героем-невидимкой попытался возродить импровизацию на киноэкране. Сценарию доверились на студии — и правильно, потому что мог бы быть смешной пародийный фильм, весело и музыкально (не сатирически, а юмористически) препарирующий и расхожие конструкции сюжетов, абсолютную привычность всех «неожиданностей» современных комедий, и всеобщую нашу жажду мюзикла, и неудержимую тягу современного горожанина к буколическим, ушедшим в невозвратимое прошлое пейзажам и... пейзанам. И еще многое, из чего соткан сложный, переплетающий главное и неглавное мир сегодняшнего человека. А надо всем этим был бы торжествующий, всевластный, победительный мир спорта, мир, преображенный фантазией режиссера и — обязательно! — балетмейстера, ибо что может быть органичнее этого сплава — спорт, музыка и танец!

Был бы, наверное, фильм, не претендующий на откровения, но веселый, изящный, обаятельный, молодой — и тем привлекательный, и тем дефицитный на нашем очень посерьезневшем экране.

На студии доверились сценарию, приступили к постановке мюзикла. И тут началось, как говорится в фильме, «роковое стечение обстоятельств».

Выяснилось, и уже не впервые, что есть литературный авторский стиль, к воплощению которого кино просто еще не готово. Самоирония, лукавость автора, его «самоотчуждение», пародийная «смена масок» киноэкрану оказались недоступны. Импровизационность сценария, рассчитанного на столь же импровизационное воплощение, не была подхвачена — этого кино сегодня еще, кажется, не умеет. Сюжетные перипетии изложены на экране серьезно, исчезли ироничность, легкость, ощущение невероятности, лукавой придуманности событий.

Между тем, как только выяснилось, что рассказанную в фильме историю нам надлежит принимать как «жизненную» — она сразу стала пошловатой. Все эти «расшибец» и «дарлинг» перестали быть веселой гиперболой, ужасающим комедийным преувеличением — их теперь надобно воспринимать как серьезную характеристику яко-



«Центровой из поднебесья». Нина Челнокова — Л. Суворкина, Кулич-Куликовский — С. Кретов

бы реального типа. А там, где серьезная характеристика — там уже нужно всерьез радоваться, огорчаться и переживать за героев, поддерживать их или осуждать, короче говоря, принимать все всерьез. Какой капустник выдержит подобную нагрузку! Ведь капустник придуман людьми, умеющими комично преувеличивать собственные, прежде всего, черты и недостатки, и над ними смеяться. Капустник — придумка умных людей. Лишь умный человек может валять дурака. Если ему нужно дурака изобразить — он сделает это совсем иными средствами и красками — будет образ сатирический. Но у нас-то в фильме сатиры нет, у нас юмор, то есть шутки умных людей. И в этих координатах, скажем, фигура Харитончика, совершенно натурально дебильного баскетболиста, с его «дарлинг» и «завязался», как-то не на месте, она даже неприятна. Она сыграна всерьез, без ощущения юмористической гиперболы. И шутить над таким Харитончиком не хочется, и авторская снисходительность по отношению к нему кажется благодушной.

Бывает в жизни: кто-то не поймет вашей иронии, примет ее всерьез. Два человека разойдутся взаимно обиженными. Ирония, без ощущения иронии, покажется глупой и неуместной.

В фильме, кажется, так произошло. Пародийный, абсурдно банальный сюжет, на который, как шашлык на шампур, должны быть в капустнике, в КВН, в ревю, в мюзикле нанизаны веселые и невероятные режиссерские придумки, — звучит фундаментально. И оттого умное становится неумным. Глупо-голубой герой. Глуповатая, и никакая больше, героиня. И лишь по глупости непреодолимые недоразумения, ибо природа их такова, что любой сколько-нибудь сообразительный человек легко найдет выход. И проблемы героев, всерьез поданные, тоже выглядит оттого глуповато. Торчат железобетонные конструкции разгримированных шуток...

Это я не ругаюсь. Просто констатирую результат, какой неизбежно возникает, если шутку, анекдот, озорство пересказать абсолютно всерьез, проглотив их «соль».

Аксиоматичная эта истина важна для

жанра. Здесь, мне кажется, камень преткновения для многих наших картин — комедийных, музыкальных, «мюзикловых»... Ведь именно они чаще всего начинаются с шутки, анекдота, озорства, и почти всегда где-то теряют их по пути, а вместе с ними и жизнеспособность. В их структуре, их «подкорке», в их полифонии необходим какой-то ясный для зрителя сигнал: перед вами игра. Игра! — не всерьез. В игре свои ценности — и содержательные, и эстетические. Игра не решит ваших проблем, хотя, может быть, и вдохновит на их решение. Во всяком случае, улучшит самочувствие. Только надо убрать хмурь со лба. С хмурью не получится. С хмурью вам все это покажется глупым.

Истина аксиоматична потому, что такой сигнал необходим везде, и в сатире и в мелодраме. Везде свои системы условностей, везде свои фигуры умолчания, которые надо не замечать. И важно с самого начала договориться.

Это — режиссеру со зрителем.

Во сколько же крат важнее договориться автору, все придумавшему, с режиссером, придумку продолжающим! О взаимоприемлемом стиле. Об общей интонации. О родстве душ.

И как важно для кино у м е т ь воспринять и продолжить предложенные автором стиль, интонацию!

Недоговоренность или неумение все переворачивают с ног на голову. Обессмысливают. И если в любом из жанров единомыслие необходимо, то в жанре столь неканоническом, как мюзикл, — вдвойне. Ведь творческому коллективу предстоит еще преодолеть стереотипы зрительского восприятия.

Зритель-то ведь тоже привык, наученный опытом последних лет: раз кино — значит всерьез. Раз смеются, значит высмеивают. Если танцуют в неположенном месте — значит появится либо милиционер, либо карета «скорой помощи». И здесь не зритель, разумеется, виноват, а кино, до такой степени сузившее свою палитру, что ни комедийных, ни трагедийных крайностей в нем теперь не найти. Главенствует некая среднеповествовательная интонация, некое в н е с т и л ь е (разумеется, речь не о единичных удачах, среди них есть выдающиеся. Речь — именно о «потоке», которым, собственно, и питается экран).

«Центровой» споткнулся на «частности» — на авторском стиле.

Но авторский стиль такая вещь: им можно бы и пожертвовать, но только надо предложить взамен, пусть другой, но тоже — стиль. И позаботиться о тканевой совместимости. Это трудная операция: авторский стиль всепроникающ.

Например, речь аксеновских персонажей не индивидуализирована. Не потому, что автор этого не умеет — он просто не ставит такую задачу. Все в сценарии говорят с лукавыми аксеновскими интонациями. Все вместе с ним играют простачка. Все носят его излюбленную маску. Играть это всерьез — получится безлико, неумело.

Точно так же подвел Гайдая Зощенко. Если экранизировать миниатюры Жванецкого — будет, наверное, та же история. Есть у нас такая манера в литературе: чуть гаерничать, играть этих самых простачков, заговорщицки подмигивая читателю.

Как это передать в кино, никто пока не знает. Гайдай искал компенсации в привычных трюках, но трюки не заменят иронии, а ирония без иронии катастрофически деградирует.

Поэтому еще об одной насущной необходимости заставляет подумать фильм «Центровой из поднебесья». О необходимости всем договориться. Тем, кто пишет, кто играет, кто снимает и кто все это смотрит.

●

Но ре́жиссера винить во всем нельзя. И. Магитон не новичок в спортивной теме, он это дело любит и чувствует. Некоторые эпизоды его нового фильма свидетельствуют

о том, что человек, взявшийся за мюзикл, его также чувствует и любит. В союзе с композитором А. Зацепиным и талантливым балетмейстером В. Манохиным он создал увлекательные спортивно-хореографические эпизоды. Увлекательные по замыслу, по ритму, энергичному и стремительному, по изобретательной хореографии. Это могло бы быть, действительно, отличное зрелище.

Не получилось.

На экране явственна цепь компромиссов, след еще одной актуальной для жанра проблемы.

Я знаю, что на студии имени Горького были режиссеры, которых очень увлекала идея поставить такой фильм — музыкально-баскетбольный. Знаю также, что от этой затеи они добровольно отказались, увидели, что, по условиям производства, не получится. И наверное, мудро поступили.

У отважившегося — не получилось.

И потому не будем во всем винить отважившегося. Неудачи всегда переживаются больно. Попытаемся понять, что м е ш а е т осуществлению замысла в таком специфическом жанре, как мюзикл.

И речь теперь пойдет уже не о соотношении сценарного замысла с режиссерским воплощением. А о сложных взаимоотношениях режиссерских необходимостей с реальной практикой кинопроизводства.

На экране цепь компромиссов.

Музыкально-хореографическая стихия картины пристегнута к ее драматическому действию, причем пристегнута неловко и даже слегка косо, как пристегивают меховую подкладку в плохом ателье: всюду тянет. Нет стилевого единства, взаиморастворенности стихий, которыми жив мюзикл. Драматическому действию здесь не так уж нужен пластический рисунок, а хореографии не позарез необходима предложенная драматургом сюжетная канва. Они прекрасно могут существовать отдельно. И так и существуют. И это, между прочим, общая беда почти всех наших мюзиклов. Их делают методом простого сложения. А тут нужна интеграция.

Но интеграция возможна лишь при одном непременном условии. Драматург, режиссер-постановщик, композитор, хореограф и художник должны в таком фильме работать на равных. Это полноправные соавторы. В обычном фильме можно «пригласить» композитора или балетмейстера. В мюзикле — нельзя. В мюзикле с них должно все начинаться. С ними — все продолжаться. Без них нет даже второстепенного эпизода. Так в оперном спектакле дирижер работает на равных с режиссером, и неизвестно, кто «главнее».

Но в кино у нас так не принято. Стихии создаются порознь, а потом приклеиваются друг к другу. Что-то не подходит — урезают. Что-то торчит, но уже некогда. Оставляют торчать. На экране густые следы компромиссов.

Производственный график един для мюзикла с его многолюдным кордебалетом, и для мелодрамы, где любовным треугольником исчерпывается список действующих лиц.

И некогда репетировать необычное. Некогда пробовать неведомое. Некогда сводить воедино упрямые стихии. Балет в наших киномюзиклах существует чаще всего отдельно. По лицам танцовщиков, профессионально вдохновенным и как бы отрешенным от всего сущего, видно, что их пригласили «на выход», сейчас они станцуют, снимут тапочки и пойдут работать вечернюю «Жизель». Танцовщики не виноваты, и не виноват балетмейстер — их действительно пригласили на съемочную смену, а о фильме и его героях они подчас имеют представление более чем смутное. Балетмейстеру некогда шлифовать свой замысел, танцовщикам — чистоту исполнения. Кривоватый ряд кордебалета обнаруживает спешку. В театре за такое бы выгнали с репетиции. В кино репетировать и выгонять некогда, надо снимать, смена кончается. Интересно задуманный вступительный

танец в «Центровом» впопыхах снимается, как в немом кинематографе, с одной точки, да еще верхней, наглухо впечатывающей танцоров в пол. На экране обломки славных замыслов... Хорошие, талантливые, добросовестные люди, художники и энтузиасты, хватаются за голову от ими же содеянного, да уж поздно. Киноконвейер ушел дальше, пора монтировать, или озвучивать, или выезжать на натуру, и только некогда совладать с необъезженным жанром.

Компромиссы. Вижу: вот здесь на съемки был приглашен хореограф. Потому что видно, как «включилась» стихия пластики. Герои фильма зажили ритмически осмысленно. Появилась раскованность, новая выразительность в решении мизансцен и проходов. Там и сям рассыпаны обаятельные «изюминки». Пошел другой эпизод, его снимали через неделю, балетмейстер уже не был предусмотрен экономным графиком, стихия «выключилась», и обнаженная драматургическая клетка кажется теперь пресной и неудобной. Дирижер ушел обедать. Балет курит в коридорчике. Художник уже занят на другой картине. Композитор давно прислал партитуру и теперь отдыхает близ Судака.

Но так мы, наверное, будем еще многие годы ждать «нашего» мюзикла, пока окончательно не уверуем в нашу генетическую к нему неспособность.

А ведь и у жанра, да еще столь неосвоенного, столь желанного и столь неукротимого, тоже — свой резон, своя отметина. И свои колокола, которые требуют весьма специфических условий для своего чистого звучания.

Не дело критика давать рекомендации. Но он вправе, как и любой смертный, помечтать.

Вот, например, закончился недавно у нас в кино один эксперимент — организационно-экономический. Но так как творческим поискам вообще не бывает конца, в мечтах рисуется эксперимент новый. Скажем, мастерская экспериментального фильма. Полигон для необъезженных киножанров и непристрелянных целей. Со своим особым графиком, достаточно гибким, чтобы его можно было приспосабливать каждый раз

«Центровой из поднебесья». Нина Челнокова — Л. Суворкина. Кулич-Куликовский — С. Кретов

к новым насущным потребностям. Со своим, тоже более гибким, бюджетом. С расширенными правами на ошибки — ведь иногда мустанги сбрасывают седоков, но это не значит, что седок нерадив и безнадежен.

Появится такое объединение, такая мастерская — и авторы «нестандартных» фильмов станут мучиться муками только творческими. Ибо туда придут энтузиасты, знающие и любящие пот и чад эксперимента. И будет единомыслие, и не будет компромиссов, оставляющих на экране унылый след.

Среди многих достоинств нашего кинопроизводства подчас не хватает еще одного — достаточной гибкости. Мы остро ощущаем это, когда речь идет об освоении новых тематических пластов — здесь телевидение и театр нас пока опережают. И когда надо думать о расширении палитры — тоже. Еще Постановление ЦК КПСС о кинематографии почти четыре года назад напоминало о необходимости всего жанрового многоцветья на наших экранах. А ведь дела с жанрами и сейчас нельзя признать вполне отрадными. Мало комедий, еще меньше хороших. Фантастика берет разбег все еще робко. Нет пародийных фильмов. Нет хороших киноопереттт. И пока «Мелодии Верийского квартала» остаются единственным мюзиклом, который удался. Кино словно разучилось развлекать. Немногие образцы этих жанров несут печать спешки и спешкой обусловленной небрежности. Печать кустарщины. Ибо кустарщина сменяется профессионализмом, лишь когда возникают необходимые профессионалу условия.

Кино, действительно, не всегда и не все еще умеет. Не умеет, но делает.

Стучится, например, на экран брехтовское «отчуждение», без которого не будет ни несерьезного мюзикла, ни серьезной публицистики. И даже проникает порою. Но попадает в кинопроизводство, как в мясорубку — выходит привычный фарш.

Не умеем — надо учиться. И бывают случаи, когда хорошо бы подумать об условиях для такой учебы, о более благоприятных условиях для эксперимента. Это, наверное, тот фундамент, без которого нам действительно не двинуться дальше в освоении жанров повышенной строптивости. Дело не в создании кому-то особо льготных условий. Просто есть разные жанры, и следовательно, нужен к ним разный подход. Нужна дифференциация. Разворотливость. Как в современных энергосистемах, где электрическую реку сегодня не делят на хилые ручейки — всем поровну, надо или не надо, — а мощным потоком направляют как раз туда, где в этот миг возросла потребность.

...«Центровой из поднебесья» — фильм, своевременно и окончательно разрушающий многие прекраснодушные иллюзии по поводу мюзикла. Нельзя пирог и съесть и думать, что он есть, не замесив хоть какого-нибудь теста...

Г. Караулова

От альтернативы в науке — к альтернативе в кино

«Альтернатива»
Сценарий В. Пекелиса и Б. Загряжского. Режиссер Б. Загряжский. Оператор Д. Масуренков. «Центрнаучфильм», 1975.

...5 августа 1974 года телеграфные агентства мира передали сообщение из Стокгольма об удивительном международном чемпионате по шахматам, в котором участвовали... компьютеры. Золотая медаль была присуждена шахматному «гроссмейстеру» из Советского Союза. В этом своеобразном соревновании была реализована и до-

казала свою перспективность программа «Каисса», созданная группой ученых Института проблем управления АН СССР. Заместитель директора этого института, доктор технических наук, профессор И. Прангишвили считает, что моделирование и конкретная деловая проверка компьютерных шахматных программ — «один из путей изучения мышления человека и создания искусственного интеллекта».

Разгадка тайн мозга и его важнейших функций, возможность создания искусственного интеллекта — эти проблемы обсуждаются во всем мире уже не первый год. Ученые считают, что относительно молодая наука кибернетика вместе с другой молодой наукой — бионикой дают нам повод для размышления о том, сколь далеко может зайти человек в соединении своего «я», созданного природой, с механическими продуктами его собственной эволюции.

В эту увлекательную проблематику с первых же кадров погружает нас фильм «Альтернатива», созданный молодым режиссером Б. Загряжским. Это третья работа режиссера в научном кино, третья попытка проникнуть в чрезвычайно интересную сферу науки, тесным образом смыкающуюся с жизнью и творчеством человека.

Является ли человеческий мозг наилучшим и единственно возможным вариантом «мыслящей машины»? Может быть, эффективнее на основе тщательного изучения создать его копию? Единого ответа на эти вопросы сегодня нет, вряд ли он появится и завтра. Проблема сложна, и свое отношение к ней авторы картины кратко формулируют в самом начале фильма, еще до титров. Броско, почти плакатно подается наезд на фотографию Норберта Винера, звучат его слова, в которых выражена точка зрения на проблему: «Отдавайте же человеку — человеческое, а вычислительной машине — машинное!»

А потом на экране — фотография академика П. Анохина, считавшего, что «о конструировании искусственного интеллекта нечего и думать без создания универсальной модели естественного интеллекта».

Третий наезд — на фотографию писателя-фантаста С. Лема, сопровождаемый его словами: «На пути к искусственному интеллекту мы должны быть готовы к неожиданностям, хлопотам и беспокойствам, которые не можем даже себе сегодня представить...»

Авторы фильма приглашают зрителя стать соучастником некоего кинематографического «мыслительного эксперимента». Нам предлагают: «Вообразите, что однажды мы услышим... синтезированный голос электронной машины, обращенной к вам с просьбой: «Я — мыслящая машина МЭЛ-3-МЭЛ. Я — мыслящая машина МЭЛ-3-МЭЛ. Дайте дополнительную информацию о мотивах убийства в гостинице шваренбахской...»

Когда-то два известных писателя — Конан-Дойль и Мопассан — с интервалом лет в пятнадцать посетили швейцарскую гостиницу в Шваренбахе. И что самое удивительное — Конан-Дойль, побывавший в этих заоблачных, заброшенных богом местах после Мопассана, был поражен совпадением своих настроений с настроениями рассказа французского писателя. Ему так же, как и Мопассану, шваренбахская гостиница представилась идеальным фоном для развития трагического сюжета с убийством.

Авторы фильма, словно в фантастическом романе, обращаются к услугам мыслящей машины МЭЛ-3-МЭЛ. Она должна создать свою версию рассказа, ибо запрограммировано повествование писателя, оказавшегося в шваренбахском отеле.

А пока машина пишет, фильм возвращает нас в сегодняшний день, к сегодняшним проблемам: «Сегодня создать такую программу?.. Сказать это легко, сделать чуть труднее... Вот если бы мы знали, что такое р а з у м... понимали законы нашего мышления...»

Такой временной переброс происходит неоднократно — мы не раз побываем и в

настоящем, и в прошедшем, и в будущем времени. И это оправдано. Как считают ученые, «мозг стал органом, который в каждый момент сочетает в себе прошедшее, настоящее и грядущее».

Чтобы сделать для зрителя сложную проблему более понятной, «зримой», авторы прибегают к помощи условности.

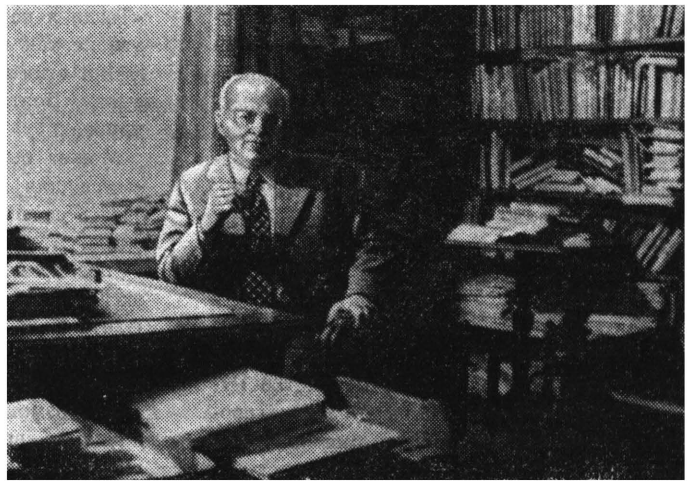
Изогнутые, движущиеся, словно живые существа, машины наступают на вас с экрана. Мы не слышим ни слова об опасности, которую таит в себе бурное развитие машинной техники — мы это чувствуем. Показанный на экране машинный зал подводит к мысли о том, что человечество достигло сейчас такого этапа своего развития, когда «интеллект», созданный человеком, и его собственный интеллект встают лицом друг к другу, оказываются едва ли не в конфликтной ситуации. В бурном развитии науки и техники немало людей усматривают опасность дегуманизации, считают, что техника выходит из повиновения человеку, вместо того, чтобы быть ее повелителем, он может стать ее рабом.

Так является ли машина соперником человеческого разума, возможна ли здесь полная подмена? Авторы возвращаются к шваренбахской истории, к попытке создать ее версию с помощью думающего механического устройства. И оказывается, что машина не в состоянии сочинить свой вариант, она требует дополнительных данных, капризничает... Значит, не все ей доступно?

Выразительные средства режиссуры направлены на то, чтобы донести до зрителя основную мысль фильма: искусственный интеллект, несмотря на развернувшиеся споры вокруг,— это альтернатива завтрашнего дня. Машина, может быть, и обладает большим запасом фактических знаний, но подняться выше богатейшего человеческого опыта, предложить нечто адекватное творческому воображению человека она не в силах.

Человек, его мысли и чувства органично включены в ткань фильма. А как часто еще ученые, снимающиеся в научно-популярных фильмах, выполняют чисто функциональную роль: они сообщают ту самую научную информацию, которой недостает в зрительном ряду фильма. Иное дело — в «Альтернативе». Экс-чемпион мира по шахматам М. Ботвинник, писатель-фантаст С. Лем, математики М. Донской и Р. Зарипов так сняты и так проинтервьюирова-

«Альтернатива»



ны, что зритель имеет возможность не только проникнуть в предмет их исследований, в суть их научного поиска, но и ощутить поэзию истинного творчества, почувствовать жажду открытий.

Скажем, показывая одного из создателей шахматной программы «Каисса», о которой шла речь в начале статьи, математика М. Донского, экран не просто знакомит нас с размышлениями молодого ученого, но и раскрывает его увлеченность поставленной проблемой. Донской снят в движении, он идет на аппарат, и кажется, что каждая его реплика обращена к зрителю, находящемуся рядом с ученым и принимающему участие в этом увлекательном разговоре. Не менее интересна и встреча с доктором технических наук Михаилом Ботвинником. Его жизнь — это жизнь человека, составившего эпоху в развитии шахмат, это жизнь ученого, познающего себя, как шахматного мастера, ученого, который работает над созданием машин, способных вступить в спор с человеком. В эпизоде-диалоге с Ботвинником удачно использован телеэкран, запечатлевший различные состояния известного гроссмейстера — его радость, волнение, разочарование... Как ученый Ботвинник советует передать машине сначала богатый человеческий опыт. И тогда, может быть, и удастся усовершенствовать те методы мышления, которыми пользуется человек. А пока человек — это самое совершенное, что есть в природе в области интеллектуальной и эмоциональной деятельности. У машины же нет ни интуиции, ни воображения художника...

И все-таки заманчиво вложить в машину человеческое!

...Токио. Июль 1974 года. Японский инженер Моцуми Судзуки смонтировал, если можно так выразиться, голос Моны Лизы Джоконды, которая рассказала нам с экрана свою биографию... А математик Рудольф Зарипов в своем выступлении говорит о том, что электронная машина дала возможность узнать, как композитор сочиняет музыку, проследить путь рождения мелодии нота за нотой, помогает познать интуицию композитора.

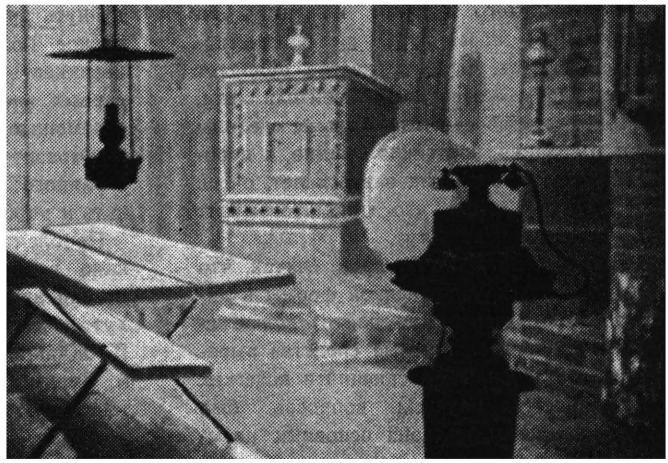
Подобный анализ творческого процесса приводит иногда к интересным открытиям. Так, при анализе темы «Рококо» знаменитых виолончельных вариаций П. И. Чайковского было обнаружено, что в основе ее лежит мелодия русской народной песни «Вдоль по Питерской» — факт, не известный музыковедам. Машина помогла увидеть, как одна мелодия трансформируется в другую. Так удалось проникнуть в творческую лабораторию композитора.

Интересен в фильме диалог С. Лема с «мыслящей машиной» МЭЛ-3-МЭЛ. Камера приближается к телефонной трубке, снятой с рычага. Машина, разрабатывающая заданную в начале фильма драматургию рассказа, просит дать дополнительную информацию о мотивах убийства в шваренбахской гостинице. Экран воспроизводит фотографию С. Лема. Писатель отказывается отвечать на этот вопрос, ему это еще неизвестно. Камера отъезжает от изображения интерьера, которое оказывается спроецированным на экран рир-проектора. Изображение гаснет, и становится виден съемочный павильон студии со всеми ее аксессуарами. И звучит голос машины: «Тогда я не могу убить героя... и вообще это не так просто... мыслить...» Ритмично гаснут огни в окнах небоскреба. Звучит музыка. Болтается на шнуре телефонная трубка...

Может быть, когда-нибудь и появится «мыслящая машина», которая сможет написать свою версию шваренбахского рассказа. А пока такое предположение, даже в предпринятом фильмом «мыслительном эксперименте», можно отнести к далекой фантазии.

Польский писатель-фантаст С. Лем в своем синхронном интервью, нарисовав картину возможного развития цивилизации в крупных временных масштабах (такие «космические масштабы» характерны для

«Альтернатива»



полета лемовской мысли), подчеркнул, что никто не собирается заменить человека машиной, что машина и человек будут мирно существовать друг с другом.

Однако, несмотря на эти, как бы подведенные итоги, фильм продолжает драматизировать проблему, хотя так остро, как она представлена авторами в фильме, в науке эта проблема не стоит.

К просчетам фильма я бы отнесла и несколько нарочитое стремление авторов к занимательности ленты. Шваренбахская история — основной детективный «козырь» картины — занимает в ней неоправданно большое место и в конце концов приобретает самодовлеющий характер. Есть в фильме эпизоды, которым недостает точности мысли. Таковы кадры, иллюстрирующие самообучающиеся системы, где старинные книги соединены проводами с ЭВМ. Есть опасность, что подобное решение может быть понято зрителем буквально. Не работает на основную мысль изображение бюстов Конан-Дойля и Мопассана с «короной» электропроводов. Старт космического корабля — не лучшая иллюстрация к рассказу Станислава Лема о «многоступенчатом интеллекте».

Так получилось, что фильм режиссера Б. Загряжского, раскрывая альтернативу научной проблемы — о путях создания искусственного интеллекта, сам оказался на альтернативной орбите в поисках эмоционально-образного решения научной темы.

В середине прошлого века Н. А. Добролюбов писал: «Свободное претворение самых высших умозрений в живые образы и, вместе с тем, полное создание высшего, общего смысла во всяком, самом частном и случайном, факте жизни — это есть идеал, представляющий полное слияние науки и поэзии, и доселе еще никем не достигнутый» *.

На этот сложный путь претворения абстрактных идей, «самых высших умозрений», в живые образы искусства вступил режиссер Б. Загряжский. Его фильмы «Показывает компьютер», «Компьютер и загадка Леонардо», «Альтернатива» тому подтверждение. В них, как писал в своей рецензии на фильм «Показывает компьютер» писатель Д. Данин, присутствует «зримая пластика материализованной мысли». Кар-

* Н. А. Добролюбов. Собр. соч. в 9 томах, т. 5. М. — Л., Госполитиздат, 1962, стр. 24.

тины Загряжского сложны по языку, по предлагаемой образности, по личностному восприятию мира. Режиссер обладает редким даром — взволновать зрителя там, где взволновался сам. Его фильмы сделаны заинтересованно, зрительно изящно, а проблемы, которые он в них затрагивает, очень непросты, и хорошо, что кинематографист смело идет им навстречу.

Возможно, Загряжский прав, считая, что не надо бояться усложненной формы в кинематографе. Здесь важно найти «полюс ясности» для зрителя, новые средства выражения, чтобы фильм, касающийся нелегких для восприятия научных вопросов, был доступен многим в своих основных посылах. Режиссер считает, что один из путей сближения с аудиторией — это возможность втянуть зрителя в свое эмоциональное «образное поле». Образность в восприятии возникает вместе с появлением у зрителя первых впечатлений, а затем закрепляется с помощью всего арсенала изобразительных и выразительных средств, всех элементов экранного искусства, которые могут развить и укрепить первоначальное настроение.

Проблема образного начала в научном кино чрезвычайно актуальна. Активные поиски здесь, наряду с Б. Загряжским, ведут режиссеры Ф. Соболев, В. Пидпалый, Г. Жвания, И. Стависский, С. Райтбург, А. Буримский. И лучшие их работы подтверждают известный афоризм Д. И. Менделеева: «Наука тогда благотворна, когда мы принимаем ее не только разумом, но и сердцем».

Новые книги о кино

Абул-Касымова Х. **Шухрат Аббасов.** Ташкент. Изд-во худож. литературы и искусства им. Гафура Гуляма. 1976, 113 с. с ил., 5000 экз., 47 к.

Актеры зарубежного кино. Вып. 10. Л., «Искусство», Ленингр. отд-ние, 1976, 191 с. с ил., 150 000 экз., 84 к.

Березницкий Я. **Как создать самого себя.** Заметки о людях и фильмах американского кино. М., «Искусство», 1976, 199 с. с ил., 25 000 экз., 1 р. 23 к.

Бондарев Ю., Курганов О. и Озеров Ю. **Освобождение.** Киноэпопея. М., Воениздат, 1976. 261 с. 65 000 экз. 89 к.

Кинооборудование кино- и телестудий. Под общ. ред. С. М. Проворова. М., «Искусство», 1976, 379 с. 58 000 экз. 93 к.

Парамонова К. К. **Фильмы и дети.** М., «Знание», 1976, 48 с. с ил., (Новое в жизни, науке, технике. Серия «Искусство») 112 500 экз., 15 к.

Проблемы современного кино. Сборник статей. Глав. ред. С. И. Юткевич. М., «Искусство», 1976, 430 с. 8000 экз., 1 р. 83 к.

Соболев Р. **Голливуд. 60-е годы.** Очерки. М., «Искусство», 1975, 239 с. с ил., 25 000 экз. 1 р. 49 к.

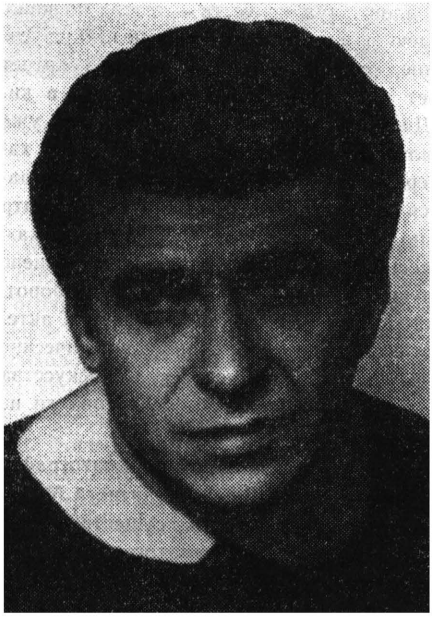
Фрейлих С. **Золотое сечение экрана.** М., «Искусство», 1976. 359 с. 20 000 экз. 1 р. 49 к.

Швейцер В. **Диалог с прошлым.** Изд. 2-е испр. и доп. М., «Искусство», 1976. 175 с. (Мемуары кинематографистов) 15 000 экз. 53 к.

Экран и идеологическая борьба. Сборник статей. Ред. В. Е. Баскаков и др. М., «Искусство», 1976, 288 с. 9000 экз. 1 р. 64 к.

Е. Стишова

Не отступаться от лица...



Константин Степанков

Константин Степанков снимается много. По нашим стандартам — очень много. Число его экранных ролей приближается к пятидесяти, а в кино он пришел впервые в 1957 году. Степанков не знает пауз в работе. И в его творчестве роли программные и проходные возникают как бы параллельно. Актер снимается в больших ролях и в эпизодах, в «большом» кино и на ТВ... Скажем, в последние два года, работая над образом Ковпака в кинотрилогии «Дума о Ковпаке», он сумел еще сняться в фильмах «Среди лета» (главная роль), «Марина» (эпизодическая роль) и в двух картинах для телевидения — «Второе дыхание» и «Почему улыбались звезды».

Такую актерскую практику иные критики не одобряют. Но, видимо, здесь не может быть позиции, абстрагированной от конкретной актерской судьбы. Опыт Степанкова как раз показывает, что актерский профессионализм проявляется еще и в том, чтобы прокладывать с в о й путь в материале, который тебе предлагают. Ожидание роли — это может позволить себе театральный актер, имеющий прочный тыл репетиций и постоянного репертуара. «Я не могу себе отказывать в работе — я хочу работать! — говорит Степанков. — У меня больше сорока картин, и если две-три из них — настоящие, то игра стоит свеч»...

Конечно, в этом высказывании есть полемическое преувеличение — сделаем на него скидку. Тогда мы увидим, что в словах актера, помимо эмоций, есть позиция. И к ней нельзя не отнестись серьезно. Тем более что она поддержана творческой практикой.

Мы особенно помним Степанкова по таким его работам, как Федор Лукачев в «Комиссарах», Жухрай в многосерийном телефильме «Как закалялась сталь», Сидор Ковпак в «Думе о Ковпаке». Для наглядности я намеренно беру самые известные картины, те, что имели широкий прокат и широкую прессу. Всего три роли из полусотни сыгранных. И тем не менее Кон-

стантин Степанков — артист, который представляет украинскую кинематографию не только в лучших образцах, но и в ее движении.

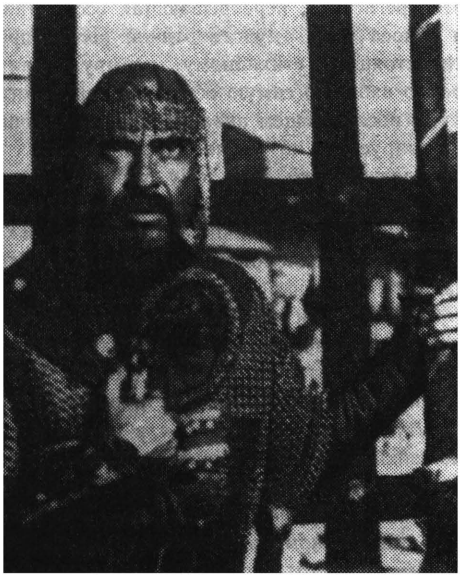
●

В 1968 году Константин Степанков ушел из театра им. И. Франко, чтобы работать только в кинематографе. Пятнадцать лет работы в труппе, годы партнерства с Амвросием Бучмой, Натальей Ужвий, Евгением Пономаренко, Дмитрием Милютенко совпали у К. Степанкова как раз с тем жизненным этапом, когда окончательно складывается художническая индивидуальность — с этапом до сорока лет. За это время Степанков сыграл на сцене сорок ролей. Из них он сам выделяет всего лишь несколько. Это Эдгар в «Короле Лире», Умберто в «Филумене Мартурано», Вася в «Дядюшкином сне», Сантос в «Уриэле Акоста», из современных — Сережа Горвиц в «Арсенале» В. Суходольского.

Чтобы в полной мере представить место театра в судьбе Степанкова, добавим, что свое актерское призвание он осознал окончательно под прямым воздействием искусства Бучмы. Впервые Степанкову привелось увидеть великого актера на сцене в конце 40-х годов, и потрясение было так велико, что человек, готовящий себя к другому поприщу, к той поре всего лишь увлеченный участник самодеятельных спектаклей, забросил свой сельскохозяйственный вуз и решил попытать счастья в театральном. Судьбе угодно было распорядиться так, что по окончании института Степанкова приняли в труппу театра им. Франко, где тогда еще играл А. Бучма...

Театральное первородство, на мой взгляд, не отразилось на кинематографическом творчестве К. Степанкова: ему не пришлось «выдавливать» из себя «театральность», как многим актерам, пришедшим в кино из театра (см., например, статью С. Юрского «Кто держит паузу», «ИК», № 6). Разве только самые первые опыты Степанкова в кинематографе, ну, скажем, эпизодическая роль фашистского ефрейтора в фильме «Украинская рапсодия» грешит «представленчеством», да и то здесь уместней упрекнуть в грехе дурной театральности режиссуру, что не могло, разумеется, не сказаться на актерских работах. В том, как Степанков обживался в кино, удивляет другое — со сцены на съемочную площадку пришел актер истинно кинематографический. Жаль, что сейчас он не играет в театре: простое сравнение театральных и киноработ нередко открывает в актере неожиданное. Мы думаем порой про актера, что он весь тут — на экране, как на ладони. А оказывается — вовсе нет и еще как нет! Бывает, что истинный масштаб артиста открывается не в сумме его ролей, а в разности потенциалов двух искусств — театра и кино. Я имею в виду не ту хрестоматийную ситуацию, когда главные свои роли артист делает в театре, а второстепенные — в кино. Дискуссии по такого рода поводу уже лишились своего когда-то творческого характера. Куда более любопытной представляется мне другая ситуация: когда и театр и кино видят в артисте «своего человека». И здесь уже не в том дело, что на сцене он лучше, чем на экране, или наоборот. Просто он разный, другой. Именно в актере, в его конкретной судьбе эстетические законы театрального искусства и искусства кино порой обнаруживают себя едва ли не в лабораторно чистом виде.

Вот наглядный пример: кинематографическая и театральная судьба артиста Малого театра Юрия Соломина существует как две параллельные. Кинематограф открыл лирическую тему Ю. Соломина, не заинтересовавшись до сих пор его незаурядным драматическим даром. Своего лирического героя актер демонстрирует из фильма в фильм, и всегда с большим успехом: залог тому — бесконечая искренность актера, его исповедальная исполнительская манера. Между тем в театре Ю. Соломин — драма-



«Захар Беркут». Тугор Вовк

тический актер своеобразного дарования. Созданные им образы героев Островского, Гоголя, Достоевского отличаются на удивление тонким, акварельным рисунком и психологической наполненностью. И все-таки вполне вероятно, что в кино Ю. Соломин всегда будет играть человека в военной форме с нежным сердцем и проникновенным взглядом, а А. Джигарханян попрежнему будет варьировать тему романтического мужского одиночества, открытую им еще в фильме «Здравствуй, это я!». И вряд ли имеет смысл, чтобы М. Ульянов играл в кино острохарактерные роли условного плана, подобные Бригелле из «Принцессы Турандот», К. Лавров снимался в роли Городничего, которого он превосходно играет в спектакле БДТ им. Горького, а А. Джигарханян выходил на съемочную площадку в одеждах Сократа. У этих артистов есть своя тема в кинематографе, и она не дублирует то, что они делают в театре.

Привычно говорить, что кинематограф берет у актера больше, чем дает. Но это справедливо, пожалуй, только по части актерского ремесла: кинематограф предрасполагает киноактера к стереотипу, и причина тут не только в отсутствии «класса», который в драматическом театре заменяет репетиция. Штамп в кино, как известно, понятие неоднозначно отрицательное. И все-таки, на мой взгляд, именно кинематограф — а не театр — выявляет в актере личность, ибо ни одно из искусств не имеет таких прямых контактов с личностью художника, так не опирается на нее.

Прошла пора полемических крайностей, когда ситуация, рожденная спецификой киноискусства, подчас представлялась таким образом: в кино необходимо быть личностью, а в театре можно и не быть ею — ремесло прикроет, не выдаст. Теперь-то, кажется, уже ясно, что один актер выражает себя наиболее полно, перевоплощаясь в своего персонажа, растворяясь в нем; другой же наполняет персонажа собой, подчиняет его себе. В последнем случае человеческая личность актера как бы довлеет над его актерским аппаратом, создавая иллюзию, будто роль не играется. Но вся штука в том, что такой стиль игры перед кинокамерой нельзя выбрать по желанию — он должен быть имманентен данной актерской сущности. Подобный метод достаточно результативен лишь тогда, когда актерская личность, сам ее психофизический склад, счастливо совпадает с «социальными ожиданиями».

Типология «героя нашего времени» складывается в недрах общественного сознания прежде, чем это происходит в искусстве. «Ожидаемый» герой имеет на экране всегда больший успех, чем герой неожиданный. Вот это — «ожидаемость» — сыграть невозможно. Это свойство личности, редкий и не всегда прочный сплав художнического и человеческого.

Понятие «актер-личность» сегодня перестало действовать на критику гипнотически. «Лицедейство», казалось бы, навсегда отмененное в кино (о, эти режиссерские просьбы к актерам «ничего не играть»!), вновь поднялось в цене. Снова заговорили о профессионализме, об актерской технике, об образном начале в актерском творчестве. И родилась сразу ставшая крылатой идея о том, что «тотальный документализм» тормозит развитие киноискусства.

Но, как всегда, истина лежит посредине. Профессиональный класс, умение актера преображаться, перевоплощаться, менять обличья не означает, разумеется, что кончилась эра актера-личности. «Не отступаться от лица» навечно завещано людям искусства. В кино же, как известно, все начинается с лица в буквальном смысле: с внешних данных.

Когда Степанков оставил театр ради кино, он был замечен и выделен среди яркой плеяды украинских актеров, определявших в ту пору лицо украинского кино. И. Миколайчук, И. Гаврилюк, Б. Брондуков, Л. Бакштаев, Ф. Панасенко, Б. Ступка, В. Симчич... В этом многоголосье лиц мелодия Константина Степанкова зазвучала не сразу: он играл эпизоды в то время, когда артисты названной когорты играли свои главные роли. В нем не было ни романтической экспрессивности Миколайчука, ни эпической истовости Симчича — словом, не было той меты, что нередко в первой же роли становится чем-то вроде вектора, определяющего направление актерской судьбы. Эта судьба раскрылась не вдруг. Но когда в «Комиссарах» мы увидели Степанкова, уже известного по фильмам «Аннычка», «Каменный крест», «Захар Беркут», увидели его в окружении знакомых актерских лиц, но уже как солиста среди солистов, тут и стало ясно, что в этом мужском хоре недоставало как раз такого голоса. Он драматичен без надрыва, его экспрессивность монументальна, а его доминанта — это звучащая во всех регистрах, перекрывающая все мотивы и голоса тема одухотворенной воли, противостоящей стихийному порыву. Намеренно избираю самую общую характеристику: в последующем анализе ролей она конкретизируется, но сейчас важно уловить, определить, дать имя тому главному выражению актерского лица, что властно обратило на себя внимание в «Комиссарах». Отважусь предположить, что, не будь Степанкова, Мащенко не поставил бы фильма...

Однако, если выстроить сыгранное Степанковым в арифметической последовательности и попытаться найти в его ролях зерно, проросшее впоследствии в образ Федора Лукачева, мы окажемся в трудном положении. Анализируя роль за ролью, прежде всего увидим яркую актерскую фактуру, оценим драматический дар, но при самом тщательном разглядывании не найдем и намека на тот горячечный, напряженный, пульсирующий мыслью, пронизанный борениями духовный поиск, который откроется нам в образе Комиссара комиссаров. Портретная характеристика героев Степанкова далеко не всегда совпадает с их сущностью, уведенной, как правило, в самую глубь образа. Степанкову вообще тесно там, где в первую очередь требуются его внешние данные — жесткой, волевой складки лицо, за которым угадывается аскетический мир человека, привычного к непрерывному волевому усилию. Этот актер всегда проигрывает, когда режиссура, привлеченная его яркой типажностью, не дает выхода его лирической теме. Андре Базен заметил, что «в кино... не судьба принимает то или иное лицо, а лицо раскрывает свою судьбу». Это верно для современного кинематографа. В немом же кино, опирающемся на типажи, как раз судьба принимала «то или иное лицо». Когда Степанков предстает на экране как олицетворение судьбы, когда метафизика драматургического замысла подчиняет себе диалектику характера, в актере проступают черты классического «злодея».

В его темных, близко поставленных глазах, в тяжелых надбровьях, в чуть косящем взгляде появляется что-то демоническое, роковое. Таким «поверженным демоном» предстает в конце концов воевода Тугор Вовк в фильме Л. Осыки «Захар Беркут».

Степанков очень живописен, эффектен на белом коне в богатых одеждах воеводы с колчаном на поясе и луком за плечами. Свежеструганное дерево стен и полов, звериные шкуры, выбеленные холсты и дубленые кожи — весь антураж фильма, изобретательно сотканный из естественных фактур, идет ему, как идет богатая рама хорошо написанному портрету. Легкая фигура прирожденного всадника и тяжелый ястребиный профиль воина-профессионала хорошо смотрятся среди ослепительно белых карпатских снегов, под могучими, неправдоподобно красивыми елями, где на пригреве, в проталинах, ярко голубеет прозрачная вода. Картинность постановки настолько самоценна, что и драматизм исторической ситуации, ставшей прообразом фильма, и драматизм образа воеводы, тема его трагического прозрения практически сняты — они заслонены, замещены антуражем. Задача актера в фильме состояла главным образом в том, чтобы органично вписаться в антураж — и она была выполнена.

В контексте творческой судьбы Степанкова гораздо интереснее его работа в более раннем фильме Л. Осыки — «Каменный крест», где он играет небольшую роль — крестьянина Михайлы.

...В деревне пойман вор, и по старинной традиции вора судить и казнить должны сами крестьяне. И вот в дом к газде Ивану, поймавшему вора в своем дворе, приходят соседи, приглашенные на обряд суда и казни.

Разыгрывается сцена, страшная тем, что жестокость принимает житейские формы, но не осмысливается как жестокость самими ее участниками. Причем жертвой выступает не только вор (Б. Брондуков), не только тот, кого судят, но и те, кто судит. Бесправны все, и все не свободны. Вор не

«Аннычка». Кметь

хочет умирать, но его жалкий, унизительный протест, по крайней мере, естествен. Ощущение ужаса, анормальности происходящего рождается другим: тем, что старый крестьянин Иван (Д. Ильченко), многое повидавший за свою долгую и, видно, очень тяжелую жизнь, болезненно стесняется собственной доброты, словно жалость к беззащитному — это человеческое чувство — делает его самого слабым и неполноценным в собственных глазах. И целование руки — вор просит перед смертью поцеловать руку газде — превращается для Ивана в мучительную экзекуцию. Уже в полном изнеможении кричит он «доста! доста!», а вор обливает слезами старческую руку в надежде оттянуть минуту казни.

И лишь один человек чувствует себя естественно в ситуации, где все нравственные понятия опрокинуты. Это Михайло — К. Степанков.

Михайло с удовольствием ест и пьет за одним столом с вором и хозяином. И, хмелея от еды и питья, все больше оживляется. Вдохновенно рассказывает о способах убийства, о том, как ведут себя в последний час люди разного сословия. Видно, ему не раз приходилось выступать в роли палача, и чувствовать себя вершителем судеб ему приятно.

Обреченная жизнь, робко заигрывающая со смертью — эта страшная игра, парализующая волю всех, кто находится в хате, тешит Михайлу. А когда он натешится вдоволь, то твердым шагом человека, уверенного и в своем праве и в своей правоте, подойдет к столу, к жалкой баррикаде, которой жизнь еще пытается защититься от смерти, и одним властным рывком положит конец надежде и муке.

В облике Михайлы, в манере его поведения нет ничего кровожадного, ничего от традиционного образа палача. Этот худой чернобровый гуцул в белой вышитой рубахе, в традиционном жилете благообразен и простодушен. Он собрался на казнь, как на свадьбу — наряден, торжествен, оживлен.

Что это — феномен патологической жестокости, клинический случай? А может быть, надорвавшаяся в борьбе за существование человеческая душа защищается от физической смерти смертью духовной: перестает чувствовать, перестает сострадать?

Согласно своей поэтике, фильм не дает развернутых психологических характеристик, не дает ответов, хотя испещрен вопросами. Образ Михайлы, его тема не получает развития. Зато эпизод суда — как глубокая криница, в зеркале которой отразились истинные и неизбывные человеческие страсти. Их конкретный социально-исторический срез скрыт, он угадывается, а не читается впрямую. Но в искусстве угадываемое часто доказательней открытого текста. Если брать критерием актерской удачи глубину погружения в характер, то эпизод из «Каменного креста» окажется весомее и глубже главной роли в фильме «Аннычка», сыгранной К. Степанковым в том же, 1968 году.

Трагическая коллизия в фильме соскальзывает в мелодраму: этнографический реализм, к которому тяготеет режиссура, оказывается в этом случае особенно недостаточным — драму судьбы здесь не отделить от драмы социальной. Высокая нота, взятая в зачине «Аннычки», в финале заметно снижается, хотя развязка под стать греческой трагедии —отец убивает дочь.

Этого отца, человека бывалого, жизнью битого, и играет Константин Степанков. Когда в первых кадрах фильма камера долго держит на общем плане согбенную, но еще легкую фигуру пожилого гуцула в папахе, идущего по извилистой горной тропе, мы успеваем ощутить всю его малость: сначала — в соизмерении с горами, потом — с двумя всадниками, что нагоняют его ленивой рысцой.

Кметь — и впрямь маленький человек, хотя в своей деревне он занимает солидное положение. Зажиточный хозяин — газда. С ним считаются, его уважают и соседи

и власти. Да и полицаи (действие происходит во время фашистской оккупации) тоже считают за честь сидеть за столом у газды Кметя. Кметь готов поддержать любую власть, если она не посягает на его собственность. Но этот человек так же нищ духом, как и палач Михайло. И его нежная любовь к дочери — это то единственное, что связывает его с миром человеческих чувств. Но и она рушится под тяжестью больших и малых предательств, совершенных им, как ему кажется, во имя счастья Аннычки.

Эта классическая коллизия знает способы и формы воплощения — трагедийные, лирические, бытовые. И социальный тип, подобный Кметю, тоже давно известен в искусстве. Поэтому, хотя акценты в фильме расставлены достаточно четко, непримиримые классовые бои сороковых годов здесь все же всего лишь двуцветный фон, на котором разворачивается «роковая» драма.

Аннычка набрела в лесу на раненого партизана, сначала выхаживала его, потом полюбила, потом спрятала на чердаке сенова-ла. И когда Кметь случайно узнал об этом, он решил разрубить узел сразу. Тихо «убрать» партизана — и концы в воду. Аннычка поплачет и забудет. Выйдет замуж за нареченного, и жизнь пойдет своим чередом. «Глаза — мера, душа — вера, а совесть — порука»,— любит повторять старый Кметь.

Кметь свято уверен, что живет по совести и чести. И попирает нравственные основы, будучи убежден в том, что он их охраняет. Он подло целится в спину обманутого им партизана, не испытывая при этом ненависти ни к нему, ни к той правде, что стоит за ним. Если и есть чувство, которое руководит поступками Кметя, то это чувство самосохранения — лишь бы был незыблем правопорядок, который даст ему возможность иметь то, что он имеет. Поэтому-то убить для Кметя так же просто, как для Михайлы. В образе Кметя тема человека, ставшего жертвой своей классовой ограниченности, казалось бы, готова была раскрыться во всей своей психологической сложности и социальной определенности. Все время чего-то ждешь — развязки, бури, бунта. Сам замысел требует, чтобы подспудно зреющая тема сопротивления Аннычки набрала к финалу патетическую силу, а трагедия Кметя, нарочито «забытовленная» на протяжении всего фильма, вырвалась, наконец, на свой истинный — эпический простор. Но ничего не происходит. И выстрел в финале, когда Кметь становится невольным убийцей собственной дочери, тоже не превращает мелодраму в трагедию. А Степанков так и не получает тот актерский шанс, который позволил бы поднять образ Кметя до высот трагического героя. Думаю, здесь режиссерский, а не актерский просчет. И в «Каменном кресте», и в «Захаре Беркуте», и в «Аннычке» К. Степанков был на уровне режиссерского замысла. Но в двух последних работах от него потребовали меньше, чем он мог дать.

Подобная ситуация характерна для артистов кино — не только для творческой судьбы Степанкова. И роль Кметя в «Аннычке» в этом смысле — всего лишь еще один пример, подтверждающий старую истину: актеру кино редко когда дано прорваться за пределы режиссерской концепции, подняться выше предложенного ему уровня. Когда такое случается и актер уходит из-под режиссерской власти, это говорит не только о силе актера, но — чаще всего — и о слабости режиссуры, что обычно сказывается на фильме в целом. Актеры, не умеющие подчинять себя режиссуре,— рано или поздно они-то и пополняют режиссерские ряды. Однако Константин Степанков принадлежит к тому типу артистов, которые считают едва ли не главной своей профессиональной чертой понять и выразить замысел режиссера. В противоположность актерам-исполнителям и актерам-авторам он актер-соавтор. Актеры такого

«Комиссары». Федор Лукачев

типа, на мой взгляд, идеальны для кино. Их профессионализм достаточно высок, чтобы выполнить любую режиссерскую задачу. В любой их роли просвечивает личность — но не довлеет над замыслом, не переакцентирует его. Соавторство — это осознанная позиция Степанкова, ему интересно работать именно так, добиваясь художественного результата сообща, в ансамбле.

Еще несколько лет назад подобные признания могли быть восприняты едва ли не как саморазоблачение. Когда понятие «актер-личность» входило в наш обиход, неизбежный в таких случаях полемический крен привел к тому, что актер иной раз выступал эдаким пасынком кинематографа, страдающим от деспотизма режиссуры. Сегодня взгляд на личность актера стал шире: уже ясно, что самовыражение в актерском творчестве не является панацеей и что самая жесткая режиссура не может подавить личность актера, его тему, если таковая имеется.

●

У К. Степанкова при резкой определенности черт, удивительно пластичная внешность. Он редко пользуется гримом, но из картины в картину его лицо, да и весь облик, оставаясь легко узнаваемыми, неуловимо меняются. Он может быть высоким и плечистым в роли Федора («Комиссары»), коренастым и плотным в роли Жухрая («Как закалялась сталь»), астеничным, даже тщедушным в роли Понизовского («Гадюка»), жилистым и грубоватым в роли Мирона Коваля («Здесь нам жить»). Я уж не говорю о том, что в роли Ковпака его вообще сразу не узнать — но тут особый случай, тут сложный портретный грим. Пожалуй, я только однажды видела Степанкова на экране похожим на самого себя: в эпизодической роли иностранного журналиста в фильме «Длинная дорога в короткий день» он появляется на несколько минут — худой, элегантный, легкий. Здесь, правда, сходство кончается. Даже в этой роли, короткой, как магниевая вспышка, Степанков идет не от себя, а от образа. Нет, он не может, подобно Смоктуновскому, сказать, что из его лица можно сделать все, что угодно. Жесткость его внутренней, духовной фактуры не дает ему раствориться в своем персонаже без остатка: остаток — комок воли — всегда осе-

дает на самом дне созданных им характеров, словно якорь, чья скрытая тяжесть надежно удерживает судно на месте.

Сейчас, после роли Ковпака, можно смело говорить о двуединстве актерского первородства Степанкова. Вот где открылось, наконец, его театральное происхождение! В сложной возрастной роли Ковпака, целиком построенной в классическом каноне перевоплощения, Степанков чувствует себя, как рыба в воде. Однако никуда не уйти от того, что как киноактер он родился в фильмах, где «портретные характеристики замещают глубину психологии» и «эмоциональность отдана изобразительности» (выражение М. Блеймана), а одна из лучших его ролей — Федор в «Комиссарах» — сыграна в фильме, который можно считать хрестоматийным образцом истинно кинематографической эстетики. Но этот факт, соизмеренный со всей его актерской судьбой, говорит лишь о том, что К. Степанкову доступны разные типы поведения на экране, будь то условный романтизм «Захара Беркута», бытовая правда «Аннычки» или документальная точность образа в «Думе о Ковпаке». В «Комиссарах» Н. Мащенко стало ясно, что актерской индивидуальности Степанкова «показана» поэтика, ориентированная в глубь человеческой души. Я имею в виду не поэтику психологической драмы, требующую от актера «школы» и мастерства. Здесь другое. Поэтический кинематограф смело ворвался в сферу идей, образов, сюжетов, которые всегда считались прерогативой социальной драмы. Лирическое пространство души в этом фильме превратилось в плацдарм идеологического боя. Чтобы решить эту задачу средствами художественными, чтобы уйти от прямой публицистики, понадобились актеры, умеющие обнажить лирическую тему фильма и вывести ее на патетическую высоту.

Фильм «Комиссары» воззвал к миру души прямым вопросом: какую веру ты исповедуешь, чем живешь? «...Товарищи комиссары, каждого из нас надо проверить, как оружие, побывавшее в бою, не выщербилось ли, не притупилось?»

«Комиссары» — идеологическая драма, где тема идейных исканий исполнена такой лирической пронзительности, к какой стремился еще Маяковский, впервые, кажется, обретший в поэзии этот сплав души и революционной идеи. Степанков играет Федора Лукачева — Комиссара комиссаров. Пророка в своем отечестве, лидера не по должности, а по сути. Федор — первая роль К. Степанкова, где его лирическая тема была реализована с той полнотой, которая наконец-то обозначила истинные масштабы его актерской индивидуальности.

В «Комиссарах», фильме принципиально структурном, где все структурообразующие элементы легко рассмотреть, как говорится, невооруженным глазом, актеры подчинены строгой геометрии режиссерского замысла. Линия Громова (И. Миколайчук) — это драма маловера, преодоленная в открытой схватке с классовым врагом. В линии Герасименко (Ф. Панасенко), живым зарытого в землю бандитами, реализуется тема верности коммуниста своему долгу, восходящая к другой, сокровенной для Мащенко теме революционной жертвенности. Коваль (Б. Брондуков), самый «обытовленный» персонаж фильма, ведет линию преданного, но политически незрелого бойца революции, не умеющего разобраться в сложной обстановке 1921 года.

В этом круге сомнений, исканий, заблуждений, ошибок, опрометчивых и поспешных решений — в круге, ясно обозначавшем стремление к истине, герой Степанкова занимает центральное положение.

Он живет в ином душевном пространстве — несоизмеримо большем, чем то, которое занимают другие персонажи. Это бросается в глаза сразу, с первых кадров — структурность фильма, взвешенность всех его компонентов только подчеркивают особое место Комиссара комиссаров в общем строю и в общем замысле.

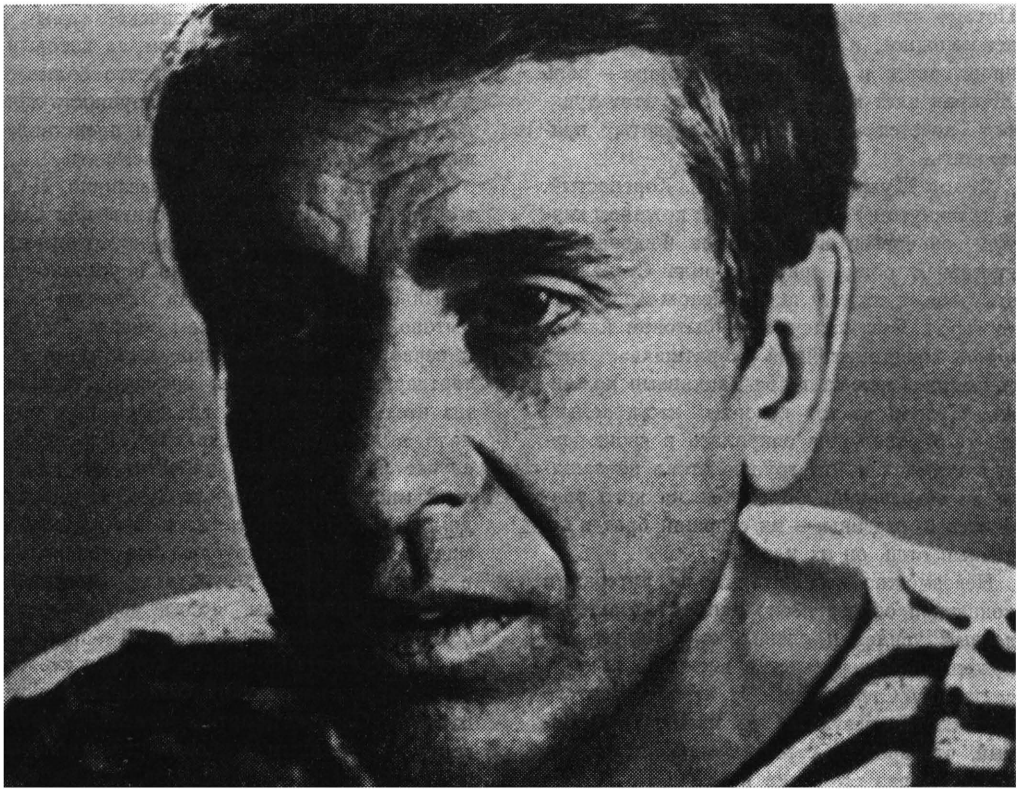
Душевное пространство героя измеряется не количеством текста и крупных планов, хотя крупные планы в этом фильме, надо сказать, превосходны,— оно определяется способом его бытия на экране. А это уже прямое дело актера. От первого до последнего кадра Степанков живет на экране напряженной духовной жизнью (вспоминаются слова А. Довженко: «дрожащий от напряжения социальный герой»). Эта пружинная напряженность подчеркнута, обыграна всей стилистикой фильма — лаконизмом изобразительного решения, математической выстроенностью внутрикадровых композиций, исключающей случайные, непроизвольные движения, всякий намек на бытовое поведение актеров. «Не надо обыденных слов, бытовых телодвижений, правдоподобных подробностей. Уберите все пятаки медных правд. Оставьте только чистое золото правды. Не отпускайте их в быт. Нет быта! Есть гражданская война...» (А. Довженко).

Та же напряженность, та же постоянная готовность к бою — в портретных характеристиках героев. Весь фильм — как тетива натянутого лука. И если эта тетива ослабляется, как в эпизоде проводов Герасименко в деревню или комиссарского бала, то только для того, чтобы в следующем эпизоде натянуться еще сильнее.

В духовном поиске комиссаров у Федора Лукачева своя, индивидуальная партия. Он, берущий на себя все колебания и сомнения товарищей по борьбе, он, оплот идейной чистоты, веры. Комиссар комиссаров переживает свою драму, не выдавая собственной рефлексии, мучительных раздумий о том, что есть истина.

Федор принимает исповеди своих товарищей. Ему исповедник не нужен — его исповедь мы угадаем, поймем, прочтем в глазах в разговоре с Громовым. Диалог-диспут идет на крупных планах. Мощные стволы старых деревьев, их грубая кора, похожая на стариковские морщины,— на этом фоне кажется особенно тонким, одухотворенным лицо Громова, нервное, с огромными пламенными глазами. Громов все время находится в тени — свет падает на Федора, на его крупные черты, в которых надежно замкнуты живущие в душе страсти. В этом взаимодействии света и тени, в аранжировке диалога, где вопросы звучат как реплики за сценой, а ответы складываются в монолог, открывается режиссерский замысел. Да ведь Громов — это alter ego Лукачева, его двойник! И слова Федора — «моя истина — моя вера», его вопрос к Громову: «Чего ты боишься? Самого себя?» — это диалог с самим собой!

Эта тема соткана из нюансов, из микровеличин, но она звучит в фильме, и именно она дает образу Федора ту скрытую теплоту, которая одухотворяет его, осеняет знаком мудрости и доброты. Такая трактовка образа Федора смягчала, на мой взгляд, жесткую концепцию фильма, возродившего на нашем экране лексику, атмосферу, идеи времен военного коммунизма. В «железном» человеке в комиссарской кожанке помимо нравственного максимализма была доброта и терпимость. Не хочу сказать, что актер намеренно противопоставил свою трактовку режиссерской. Напротив, мне кажется, режиссер предвидел это противостояние, больше того, рассчитывал на него; он чутко услышал лирическую тему Степанкова и понял, какой художественный эффект может дать сочетание несочетаемого — пронзительного лиризма и эпического спокойствия. Подобный феномен сам по себе не был открытием Мащенко. Откровение было и не в том даже, что духовная жизнь героя, открывшаяся в этом ракурсе с какой-то даже пугающей глубиной, была спроецирована в непривычное магнитное поле — в мир «чистого разума», в мир идей. Главное, мне кажется, состояло в другом: режиссер уловил в актере одно качество, созвучное своему времени, и оно, в конечном счете, определило феномен всего фильма «Комиссары». Сам Н. Мащенко впоследствии оп-



«Как закалялась сталь». Жухрай

ределил это качество точной формулой: «интенсивность мироощущения». Вот оно — то электричество, которым заряжен К. Степанков! Вот какие токи посылают нам с экрана его любимые герои — люди «мировоззренческого типа», люди идеи, революционеры, борцы, идеологи.

В телевизионном фильме «Как закалялась сталь» режиссер ставит тему «Комиссаров» более широко и еще более непримиримо. В образе Жухрая, которого играет К. Степанков, слышен лейтмотив образа Лукачева. Текстуальный материал роли давал возможность конкретно обозначить то, что в «Комиссарах» существовало только как догадка. Когда Жухрай, будучи уже ответработником ГубЧК, встречает Корчагина, всеми было похороненного, его первые слова — «Только без сантиментов!» Они адресованы столько Павлу, сколько и себе самому. Жухрай не позволяет себе дать волю чувствам — в такое напряженное время это опасно, как эпидемия.

Но как ни заклинает себя Жухрай, в изнурительных классовых боях не знающий пощады, он не утратил человеческого тепла. Да, Жухрай требует от людей невозможного и мучается этим. И его внутреннее оправдание в том, что невозможного он требует прежде всего от себя самого.

Потому что вопрос стоит так: или сделаем невозможное, или погибнем. Мысль эта прорывается в фильме пунктирно — роль Жухрая идет вторым планом, но этот пунктир хочется заметить, выделить, приподнять.

Федор Жухрай не эффектен. Коренастый, в надвинутом на самые брови кожаном картузе, он совсем не похож на Федора Лукачева. В общем рисунке роли Степанков отыгрывает социальное происхождение своего героя. Разумеется, не в бытовом ключе: это не хрестоматийный «братишка», хотя тельняшка мелькает под лацканами кожанки. Жухрай из той когорты несгибаемых, на кого революция опиралась в своих первых победах и кто грудью стоял на защите ее завоеваний. Он из тех, на кого равнялись Корчагины, — их старший брат и духовный отец, он их идеолог.

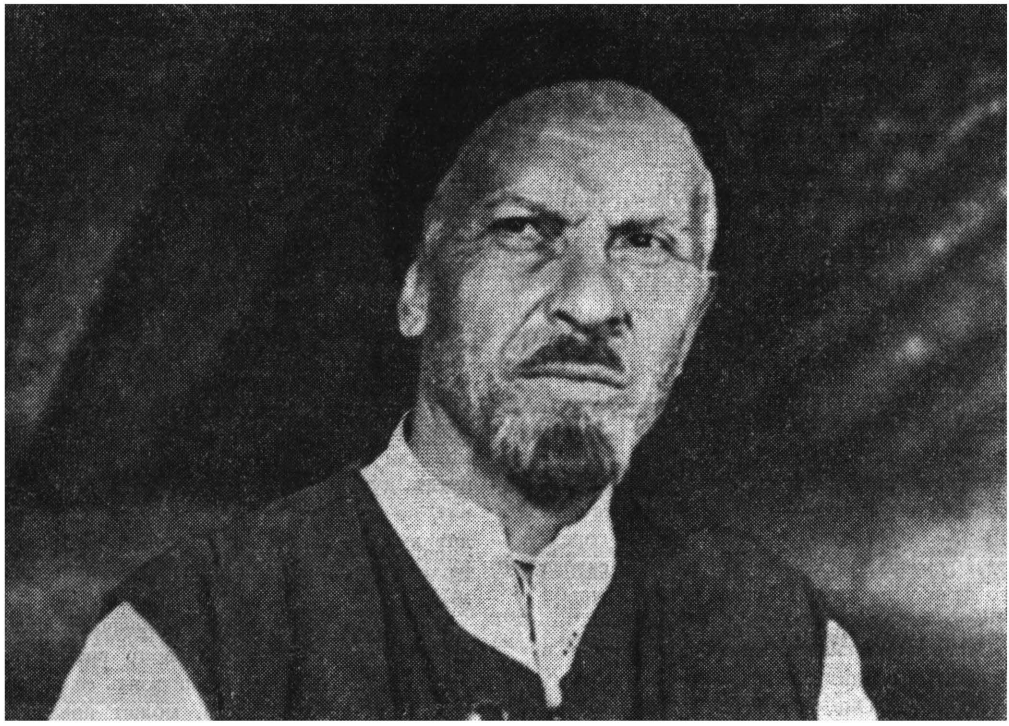
Невозможно выделить «долю актера» в концепции образа. Ясно одно: Н. Мащенко первым увидел и оценил контрапункт, заложенный в неравенстве внешнего и внутреннего у Степанкова. И извлек из этого неравенства результат настолько интересный, что вровень с ним можно поставить только образ Ковпака в «Думе о Ковпаке» — роль, построенную на других, прямо противоположных эстетических принципах.

●

В «Думе о Ковпаке» (режиссер Т. Левчук) Степанков выступает как актер традиционной психологической школы, и тот, кто не видел его раньше, вряд ли может представить себе актера в другой стилистике. Маленький, юркий, с круглой стариковской спиной и бородкой торчком, с хитроватым карим глазом и мягким говором, Ковпак в исполнении К. Степанкова поначалу лишен традиционных черт народного героя, легендарного командира партизанской армии. Подробно, штрих за штрихом, Степанков лепит образ, поражающий удивительным внешним сходством со своим реальным прототипом (портреты Сидора Ковпака, командира партизанской армии, у многих на памяти), сходством, за которым, однако, постепенно встает нечто большее, чем похожесть: обозначается крупность личности, совпадающая с нашими представлениями об этом «человеке из легенды».

Актерская техника здесь ювелирна. Но в том ли вопрос, какая стилистика для Степанкова более органична? Как актер он выглядит достаточно ординарно в условно-романтической притче «Захар Беркут» и в бытовой драме «Здесь нам жить». Только в первом случае Степанков, как и все его партнеры, поставлен на котурны псевдозначительного замысла, где красивость то и дело выдает себя за красоту. Во втором случае на Степанкова работает его актерский миф. В роли Мирона Коваля мы видим не просто Константина Степанкова, а еще и того актера, который был так хорош в «Комиссарах». В результате в драматургически тривиальном образе зарвавшегося бригадира мы ищем и — главное! — находим ту человеческую крупность, которая свойственна лучшим актерским созданиям К. Степанкова. Слов нет, артист наделяет своего героя незаурядным темпераментом, волевыми качествами, что, наверное, и обеспечивает Мирону Ковалю безусловное лидерство в масштабах родного села и даже всей области. Но образ не осмыслен нравственно уже на уровне драматургии. А Степанков не постулирует ему человеческую сложность,— ее, этой сложности, нет в сценарии. Кто такой Мирон Коваль? Зарвавшийся и зазнавшийся бригадир — фигура героя, как он дан в фильме, не имеет реальной почвы в жизни. И здесь, в этой роли, актерская тема Степанкова — тема всесильной и всевластной человеческой воли, вырастающая, как мы видели, в гуманистическую тему всесилия человеческого духа,— эта тема, лишившись нравственного содержания и нравственного осмысления, на наших глазах трансформируется в вульгарный волюнтаризм, в позицию силы.

Не забудем, что характер актерского



«Дума о Ковпаке». Сидор Ковпак

мышления Степанкова сложился в театре. По рождению он — актер школы перевоплощения в том ее классическом понимании, которое не равно лицедейству и полемизирует с ним. Его тема не входит в противоречие с его школой — тема вбирает в себя школу. Степанков не может импровизировать на пустом месте, используя самого себя в качестве драматургического материала роли. Ему нужен персонаж, нужна роль. А если он ищет сходства со своим героем, то отдает себе отчет в том, что «подлинное сходство возникает лишь, если сквозь него просвечивает внутренняя сущность предмета, его жизненная предназначенность. В облике предмета должна приоткрываться его внутренняя правда» (А. Мачерет. «Реальность мира на экране»).

Образ Ковпака, созданный Степанковым, полностью совпадает с концепцией перевоплощения как постижения внутренней сущности прежде всего. Актерская интуиция в данном случае опиралась на знания. Степанков знает о Ковпаке все, как если бы то была его собственная жизнь, его собственная биография. Он мог бы сыграть то, чего нет в фильме — боевую молодость своего героя, прошедшую в тревогах и сражениях гражданской войны. Ковпак служил в Чапаевской дивизии, и более неромантической должности, чем была у него, трудно себе представить — он был уполномоченным по сбору оружия и мобилизации в Красную Армию жителей сел, захвачен-

ных бандитами. Когда началась война с фашистской Германией, 55-летний Ковпак пришел в Путивльский горсовет и сказал, что пора создавать партизанские соединения. А когда аналогичный приказ пришел из Москвы, оказалось, что Ковпак уже заложил базу для партизанского отряда.

Да, это был человек государственной мудрости, а выражалась она в прямодушно житейских, народных формах. Ковпак имел образование в размере двух классов церковно-приходской школы, но он был стратегом партизанской войны и руководил целой армией. Степанков не романтизирует своего героя — напротив, не жалеет бытовых красок, бытовых мотивировок. Нравственный масштаб этой удивительной личности открывается постепенно. До кульминации еще далеко — трилогия снимается. Но уже в «Набате» Сидор Ковпак предстает героем плоть от плоти народа, сквозь его судьбу проступает историческая судьба страны.

Перевоплощение, полное растворение в образе не сводит на нет актерскую тему Степанкова. Она возникает не вдруг, как в «Комиссарах», а набирает силу постепенно, от эпизода к эпизоду, от фильма к фильму. Во втором фильме трилогии, в «Буране», Ковпак — уже не тот штатского вида старый человек, кто в первых эпизодах «Набата» венчал молодых прямо на городской площади Путивля, и растерянность первых недель войны, тревога, напряжение на какие-то считанные мгновения снимались этим прекрасным обрядом. Люди перевели дух: жизнь все-таки шла своим чередом... В «Буране» Ковпак — это боевой командир, а его въевшиеся в плоть и кровь патриархальные замашки домовитого хозяина лишь подчеркивают, оттеняют его командирскую стать.

Степанков играет своего героя подробно, схватывая такие нюансы облика и поведения, что рассказывать о сыгранном, созданном образе можно как о человеке, которого ты знал в жизни и знал близко.

Выстраивая характер со столь скрупулезной мерой подробности, Степанков создает образ на удивление цельной личности, и не странно ли, что именно здесь, в этой роли, сработанной в каноне перевоплощения, равнодушном, казалось бы, к личности актера, наполняется живой, теплой плотью еще одна черта его лирического героя, впервые открывшаяся в «Комиссарах»: жажда цельности, равная жажде истины.

●

Исток актерской индивидуальности Константина Степанкова я нахожу в «Щорсе». Поэтика А. Довженко, сопрягающая романтизм (Щорс) и реализм (Боженко) на путях духовного самораскрытия героев, — вот, по-моему, та модель, к которой восходит художественное мышление этого актера. В круге его творчества параллель очевидна — Федор Лукачев и Сидор Ковпак.

Творческая амплитуда обозначает цельность актерского облика, в то время как творческая биография, если взять ее в простой последовательности, может показаться дробной и противоречивой. Совсем недавно К. Степанков сыграл небольшую роль революционера-подпольщика в фильме Б. Ивченко «Марина». Очередная «проходная» работа. Высокий профессионализм помогает К. Степанкову сохранить свою актерскую и гражданскую страстность для любимых героев. Modus vivendi сложился. Константин Степанков играет роль за ролью. Но как только украинский кинематограф приходит к рубежу нравственно-философского осмысления истории и человеческих судеб в ней, Степанков получает роль, которая становится его новым взлетом. Через таких актеров искусство осуществляет свой непрерывный духовный поиск.

Лев Рошаль

Эффект скрытого изображения

Примерно полтора десятилетия назад герой документального фильма заговорил с экрана. Такое порой случалось и раньше. Очень удачен, например, ряд синхронных кусков звуковых картин Вертова. Но никогда еще у документального кинематографа не было столь явного стремления наделить своих героем даром речи.

Подобное стремление было вызвано важнейшими процессами, происходившими в документальном кино на рубеже 50—60-х годов, и прежде всего необходимостью по возможности полно и всесторонне раскрыть человека на экране — не только особенности его внешнего облика, но и своеобразия внутреннего мира. Были и другие не менее существенные причины, связанные с развитием общественного сознания, ростом зрительской культуры, среди которых не последнюю роль играло и чисто техническое, так сказать, обстоятельство. В условиях грандиозного прогресса техники человек, молчаливо шевелящий губами на экране, все больше казался неким техническим анахронизмом. Особенно в тех кусках, где шумовой фонограммой озвучивались среда, второй план действия, а помещенный в эту среду герой, находящийся на первом плане, по-прежнему оставался «великим немым», хотя зритель и видел, что он в это время что-то говорит. Возникала неоправданная, необъяснимая с точки зрения документальной достоверности искусственность. Более того, мне думается, что именно теперь, когда зритель знает об имеющихся у документального кино возможностях синхронного с изображением воспроизведения речи героя, дикторский комментарий получает право на художественный прием, не обусловленный лишь технической вынужденностью заменять внутрикадровое слово закадровым текстом. Раньше дикторский текст использовался везде. Теперь он получил счастливую возможность использоваться только там, где необходим. И если он и сейчас порой продолжает звучать там, где нет на то особой необходимости, то теперь это воспринимается не только как технический, но и как художественный анахронизм.

Словом, звуковая синхронная съемка предощущалась задолго до того, как возникла, а ее стремительное распространение в последние полтора десятилетия явилось следствием этого предощущения, достигшего в силу разнообразных причин своей высшей точки. Но одновременно это массовое тяготение к «разговорному фильму» выдвинуло и целый ряд серьезных проблем. Синхронные куски сразу же так много добавляли к характеру человека, так сильно повышали достоверность изображаемого, что стало казаться, будто больше ничего и не надо. Между тем, приход звука в документальный фильм, помогая одним сторонам художественного исследования действительности, усложнял другие. Помогая накоплению каких-то подробностей характера, нюансов внутреннего состояния человека, он усложнял задачи монтажа, драматургического выстраивания вещи, смысловой организации материала.

Со всеми этими вопросами связана еще одна достаточно серьезная и, пожалуй, чаще всего обсуждаемая проблема так называ-

емого «пластического» разнообразия. Кинокамера, обладающая огромными возможностями многомерного перемещения в пространстве, вдруг, словно в изумлении, застыла перед «говорящей головой», от которой ее оторвать оказалось действительно непросто. Это дало повод для высказывания мнений, и надо сказать, порой весьма решительных, об утрате документальным кино своей специфики, о потере динамизма, передаваемого через разнообразие зрительного ряда, о замене словом пластической выразительности.

При всей кажущейся, на первый взгляд, справедливости гнева ревнителей кинематографической чистоты, мне все же думается, что в подобных мнениях решительность преобладает над глубиной. Поспешность над основательностью. Прежде всего потому, что специфику кинематографической пластики нельзя сводить к простой сумме разнообразных изображений. Динамизм кинематографа определяется внутренним движением мысли, находящим свое выражение в пластических элементах фильма. А если нет этого движения, то уже не имеет значения, построен ли фильм на синхроне или на соединении разнообразных изображений, лишенных внутрикадрового звука, или на том и на другом одновременно, поскольку и в том, и в другом, и в третьем случаях лента все равно будет стоять на месте. Каждый новый кадр, новая сцена, новый эпизод не будут вести к новым смысловым накоплениям. И, наоборот, в тех случаях, когда они ведут к таким накоплениям, эпизоды, построенные на синхронной звуковой записи, на интервью, на монологе и диалоге, имеют здесь такое же (а иногда, может быть, и большее) право на существование, как и «немые» эпизоды. Ибо мы не только вслушиваемся в слова, произносимые героем, но и получаем возможность всмотреться в него. Прежде всего за тем, чтобы проследить, как рождающийся на наших глазах процесс вызревания слов, неотделимый от совершающегося тоже на наших глазах процесса мышления, ведет к раскрытию основной идеи повествования.

Поэтому, видимо, все дело в том, чтобы на экране возникали не «говорящие головы», а — размышляющие. И не вообще о чем-то говорящие, а о том, что задевает главную проблему вещи в целом, добавляет к этой проблеме еще один штрих, дает новый нюанс. Тогда-то облик говорящего человека перестает быть пластически однозначным — в процессе размышлений героя мы все время наблюдаем определенные смены его внутреннего состояния. К этому хочу лишь добавить (в порядке предположения), что документальное кино на протяжении долгой своей истории строилось преимущественно не на фиксации внутреннего состояния героя, а на частой смене внутрикадровых изображений, может быть, просто оттого, что еще не умело сосредотачиваться. Не знало, что это возможно. И не знало, что это интересно, порой — существенно и важно. И, может быть, именно синхронная съемка привила документальному кино вкус к сосредоточенному, целенаправленному рассматриванию человека и окружающего мира. Показала, что такое рассматривание нередко открывает глубины, какие не откроешь при беглом перемещении кинокамеры в пространстве — от предмета к предмету.

Проблема «зримого слова» в документальном кино — многослойна, и мне уже приходилось прежде касаться ряда ее сторон. В этой же статье я хочу обратить внимание на обстоятельство, на которое, кажется, до сих пор внимание не обращали, а оно, между тем, имеет, на мой взгляд, существенное значение для понимания пластических особенностей синхронно снятых изображений. При этом я сошлюсь в ряде случаев на уже известные картины, ибо, во-первых, то свойство проявлялось в этих картинах с такой остротой и убедительностью, какие в фильмах последнего времени не всегда удается встретить.

●

Начну прямо с примера. Несколько лет назад у нас вышел целый ряд интересных картин о летчиках, и среди них фильм режиссера Л. Мазрухо по сценарию К. Славина «Большой полет», посвященный знаменитым братьям Коккинаки. Фильм строился в основном на синхронной съемке. В одном из эпизодов жена Константина Коккинаки Александра Алексеевна вспоминала о том, как начинал ее муж свой путь в авиации. Она рассказала о его службе в середине 30-х годов на Дальнем Востоке в авиачасти, аэродром которой был расположен в низине реки Сучан рядом с сопками. Однажды летчики, поднятые по тревоге, улетели в очередной учебный полет, а к вечеру, когда солнце уже садилось и они должны были вот-вот вернуться, вдруг с реки от Японского моря приполз плотный, как вата, туман, «накрывший» летное поле. Возвращающиеся самолеты беспомощно кружили в небе над этой страшной пеленой, но горючее было на исходе, и самолеты, прорезая туман, «вслепую»— нет, не садились, а просто падали вниз. Все это происходило на глазах жен летчиков, которые жили рядом с аэродромом. Они видели, как приполз и повис над аэродромом туман, они слышали жужжание моторов возвратившихся самолетов и видели, как самолеты, протаранившие туман, стремительно неслись к земле...

Александра Алексеевна рассказала этот случай в домашней обстановке — за круглым обеденным столом в обычной комнате современной квартиры: за спиной рассказчицы, где-то в глубине комнаты стояла горка с поблескивающей за стеклом посудой. А вокруг нее сидели жены других братьев и жены их сыновей. Во всем этом не было никакой нарочитости, хотя, наверное, мизансцена была до известной степени организована. Однако естественная эмоциональная сила рассказа предопределила и естественность состояния слушателей. Рассказ заворожил их, несмотря на то, что они слушали его, возможно, и не в первый раз. Но тут уж такая история — она и не в первый раз не оставляет равнодушным.

Все это я, зритель, видел на экране: и рассказчицу, и ее слушателей, и какие-то детали окружающей обстановки. Но все это — до определенного момента. А потом в какое-то мгновение все это вдруг исчезло. Я не могу сказать, что перестал вообще видеть рассказчицу. Но одновременно я совершенно отчетливо, со множеством точных подробностей увидел (именно у в и д е л, а не услышал!) летное поле у реки, ватную непроницаемость тумана, трагическую беспомощность мятущихся на земле женщин, ждущих своих мужей. Это было страшно. И это было поразительно. Эффект оказался сильнейшим!..

Он требовал осмысления: что его вызвало, каковы его истоки?

Наверное, проще всего его было бы объяснить, воспользовавшись опытом воздействия на читателя литературы. Ведь она тоже в ходе повествования нередко стремится воссоздать словесными средствами картину, которая бы воспринималась читателем зрительно. Или, если быть более точным, — умозрительно. В данном случае эримая картина воспроизводится в голове кинозрителя тоже умозрительно. Но истоки ее возникновения, неповторимые краски, которые ее слагают,— иные. Не те (во всяком случае, н е т о л ь к о те), которые могут быть предложены литературой. И поэтому здесь должна идти речь о принципах не литературного, а именно кинематографического воздействия.

Главная сила эффекта возникающей картины заключена отнюдь не только в самом рассказе, в его, так сказать, словесной оболочке. Я сознательно не воспроизвел в точности текст рассказа, а пересказал его своими словами. Ибо даже точное, стенографическое воспроизведение текста на бумаге не передает и сотой доли его истинного эмоционального накала, как, впрочем, и мой пересказ (тут уж я просто решил взять грех на себя, а не перекладывать его на

рассказчицу, вины которой здесь нет). Ее вины здесь нет потому, что ее рассказ не рассчитан ни на пересказ, ни на стенограмму. Он рассчитан только на кинематографическое восприятие, дающее возможность рассказ и услышать и увидеть. Выбор слов, самобытность оборотов, свойственная именно этому человеку, конечно, имеют свое значение. И все-таки, основную роль здесь играют не слова, а интонации. Смены внутреннего состояния. Буквально буря чувств, разворачивающаяся перед нами на экране.

Она начала спокойно, даже с усмешкой, но постепенно в ее голосе все явственнее прорывались с трудом сдерживаемые рыдания. Лицо, весь облик утратили спокойствие. Она начала с рассказа о давнем, но с какого-то мгновения он стал для нее (и уж, наверное, в какой раз) рассказом о сегодняшнем, сейчас происходящем. И скорее всего, именно с этого момента и мы ощутили всю эту историю как сейчас происходящую.

Вот тут-то она и возникла перед нами. Вот тут-то мы и увидели то, о чем было рассказано.

Это видение подготовила не только логика слов, но и предельная обостренность сиюминутного переживания рассказчицы. Такая обостренность вызвала и в зрительном зале ответное обострение чувств, благодаря которому мгновенно включились в работу тысячи ассоциаций, в конце концов сложившихся именно в ту картину, которую я, зритель, увидел. Возможно, если бы я не видел и не слышал рассказчицы, а только прочитал текст ее рассказа, то и в этом случае в моем сознании возникла бы определенная картина. Но, думается, она не обладала бы той почти осязаемой полнотой, какой обладала картина, подготовленная не только самим рассказом, но и документально удостоверенным отношением рассказчицы к событию, о котором она вспомнила. Какая-то часть зрительских чувств в этом случае не пробудилась бы, следовательно, не сработала и какая-то часть ассоциаций, в результате чего картина оказалась бы более приблизительной.

Это вовсе не значит, что я увидел в точности то, что видела перед собой сама рассказчица во время своего рассказа. Но в том-то и прелесть моего видения, что это не некий зеркальный слепок события, а его образ. Образ, возникший в моем сознании, но подготовленный всем тем, что удалось вместить в несколько десятков метров целлулоидной пленки. И поэтому увиденная мною образная картина есть неотъемлемая часть фильма, входящая в его структуру, в его изобразительный ряд, пластически и монтажно сцепленная со всем остальным, хотя она и не имеет своего, так сказать, «материального» выражения.

...В фотографии известно: если отснятую пленку вынуть на свет и начать ее рассматривать, то на ней ровным счетом ничего нельзя увидеть. Более того, она просто засветится. Но если пленка, скажем, не чувствительна к красному свету, то ее можно (как и фотобумагу) рассмотреть при лабораторном освещении — теперь она не засветится. Но и в этом случае мы на пленке ничего не увидим. Однако каждый фотограф знает: говорить о том, будто изображение на пленке отсутствует, нельзя. Ибо световые лучи, во время съемки подействовав на светочувствительный слой, уже начали процесс создания изображения. Такое изображение в фотографии называется скрытым фотографическим изображением — оно уже есть на пленке, но мы его еще не видим. Видимым его делает химическая обработка (проявление, фиксирование), которая ускоряет процесс, начатый светом при съемке. По аналогии (разумеется, условной) я и назвал невидимое на кинопленке, но присутствующее в фильме изображение скрытым.

Его «проявляет», делая видимым, зрительское сознание.

Тут-то и становится очевидным, что разговоры о том, будто синхронные куски исчерпываются лишь изображением говоря-

щего, несостоятельны. Наоборот, во многих случаях благодаря рассказу в сознании зрителя возникают картины, раздвигающие границы действия, вводящие в действие зримо воспринимаемые новые факты, новых лиц, усиливающие динамизм повествования и, наконец, всем этим необычайно разнообразящие зрительный ряд фильма, хотя на экране в это время — действительно, всего лишь говорящий человек.

●

Скрытое кинематографическое изображение в синхронном куске становится, на мой взгляд, одним из важнейших средств воздействия документального кино на зрителя. Однако это средство нелегко дается в руки. Эффект скрытого изображения — велик, но достичь его, наверное, не так-то просто. И в этой связи практика использования синхронной съемки выдвигает ряд задач, основной смысл которых сводится к тому, чтобы лишить это весьма сильное средство кинематографического воздействия некоей анархической спонтанности. Сделать его управляемым. Я бы сказал, художественно управляемым.

Прежде всего огромное значение приобретает выбор людей для съемки. Об этом писано много, и, как правило, главное требование здесь обычно сводится к тому, чтобы герой фильма, которому предстоит заговорить с экрана, был бы личностью, обладал тем духовным запасом, который давал бы возможность в ходе синхронной съемки выявить характер человека и одновременно выйти к обобщениям, помогающим раскрытию основной мысли повествования.

Возразить против этого, естественно, нечего.

Но мне кажется, что в процессе выбора героя ко всему этому следует присовокупить и еще одно качество — умение рассказывать. Нужен человек, который обладает не только даром глубокого мышления, но и даром рассказчика. Способностью воспроизвести факт, случай в его наиболее характерных признаках и зримых деталях. Я не имею в виду людей, «умеющих поговорить». Такие люди выглядят на экране чаще всего слишком легковесно, излишне картинно, не очень достоверно. Я думаю, что зрителя здесь подсознательно не устраивает прежде всего то, что такому человеку рассказ дается слишком легко. Это неинтересно. Лишает рассказ напряжения. Герою документального фильма рассказ может даваться трудно, но важно, чтобы в конце концов он дался. Одни обладают таким даром, другие — нет. У одних преобладает склонность к абстрактному мышлению, другие наделены способностью к мышлению, опирающемуся на логику конкретных обстоятельств. Разумеется, в зависимости от цели, формы, жанра киноповествования перед синхронной камерой могут предстать и те, и другие. Но если одной из задач ставится достижение в тех или иных частях фильма эффекта скрытого изображения, то при выборе героя его умение воссоздавать в рассказе живую картину приобретает существенное значение.

Такое умение, как я уже отметил, может и не лежать на поверхности. Оно может быть спрятано от глаз, таиться в глубине человеческой натуры. Даже сам человек может не замечать за собой подобного умения.

Вот тут-то и начинает играть огромную роль творческое начало в работе с героем фильма авторов, режиссеров в первую очередь.

Необходим поиск способов, помогающих спрятанной в человеке пружине до конца раскрутиться, причем раскрутиться в нужном направлении. Мне думается, что здесь нередко требуется для получения необходимых результатов поистине изощренная фантазия, чтобы исподволь, ненарочито спровоцировать такое состояние героя, которое вызывало бы в нем стремление не к разговору вообще (о том, о сем), а к разговору, предельно точному в рамках избранной идейной задачи. Точному и в сво-

их размышлениях и в воссоздании в ходе рассказа конкретной картины того или иного жизненного события. Уповать на то, что все само собой образуется, что те или иные «самоигральные» свойства героя, его легкость общения и разговорчивость в жизни приведут к желаемой цели в фильме (стоит только поудачнее спрятать микрофон), вряд ли имеет смысл. Всякий документальный фильм, а тем более фильм, основанный на синхроне, не должен отдавать сделанностью, и тем не менее он должен быть с д е л а н. Он не должен вызывать ощущение организованности, и тем не менее он должен быть о р г а н и з о в а н во всех мельчайших деталях. Я имею в виду такую организацию, которая не разрушает документальную основу повествования, а способствует выявлению наиболее характерных свойств действительности. Реальность мира на экране не сводится к простому воспроизведению мира реальностей. Это воспроизведение лишь таких реальностей, которые точно и глубоко осмысляют суть показываемого.

Назвать какие-то общие рецепты, способные выявить в герое дар рассказывания, умение так нарисовать картину пережитого, чтобы она как бы спроецировалась на экране зрительского сознания, вряд ли представляется возможным. Все зависит и от конкретной цели фильма, и от конкретной ситуации, в которой разворачивается действие, и прежде всего от самого героя, присущих ему качеств. Каждый случай требует своих катализаторов.

Но, видимо, для всех случаев приобретает важнейшее значение предварительное, досъемочное общение авторов (и опять же, режиссера особенно) с будущим героем картины. Как актер игрового фильма, режиссер документального должен вжиться в о б р а з своего героя. В общении с ним отобрать, запомнить те его особенности, которые составляют самобытную сущность данного человека. Это необходимо для того, чтобы можно было заранее продумать способы, которые позволили бы во время синхронной съемки выявить именно эти особенности, — наиболее характерные, а не побочные, второстепенные.

Мне не хотелось в этой статье касаться организационно-производственных моментов. Но одного я все же коснусь. Думается, что для современных фильмов, внутренне тяготеющих к раскрытию явлений действительности через углубленное исследование человеческих характеров, необходимо решительно пересмотреть крайне малые сроки подготовительного периода. Режиссер вместе с другим авторами картины не может приходить на съемочную площадку не полностью подготовленным. Он должен точно знать, каким образом он сам, весь коллектив, ситуация съемки, ее атмосфера помогут включить естественное (но с авторской стороны самым тщательным образом подготовленное) поведение героя. Каким образом помогут они включить в съемочный процесс мысль героя. И наконец, каким образом они вызовут его эмоции.

В сочетании со всем прочим последнее особенно важно. Документальное кино (во всяком случае, пока еще) редко фиксирует в синхронном фильме ситуации, разворачивающиеся в настоящем времени. Чаще всего это рассказ о прошлом, далеком или недавнем, но — о прошлом. Однако, как я показал на примере эпизода из картины «Большой полет», такой рассказ может достичь наибольшего впечатления, вызвав эффект скрытого изображения, лишь тогда, когда прошедшее не только сегодня рассказано, но и сегодня п е р е ж и т о. Пережито предельно достоверно, естественно, без наигрыша и нарочитости. И на самой высокой ноте. Такое состояние редко приходит само, его надо подготовить, чем-то вызвать. Режиссер должен точно знать — чем.

И тут я всегда вспоминаю «Катюшу» В. Лисаковича. Можно вспомнить и другие, не меньшие удачи, но всегда вспоминается

эта картина — наверное, оттого, что была первой.

Вряд ли авторы «Катюши» руководствовались в своих действиях расчетом и логикой неких теоретических обоснований. Это была по-настоящему вдохновенная работа, когда художественная интуиция, предельно обостряясь, направляла в лучших кусках картины творческие устремления по единственно верному маршруту. Работая над картиной, авторы в полную меру почувствовали главное: военное прошлое сможет ожить в рассказах героини, если они будут пронизаны непосредственностью ее сегодняшнего волнения. И они сделали все, чтобы вызвать в героине подобное состояние, расставив самые различные «ловушки» для ее чувств, поскольку при первой встрече с творческой группой (об этом вспоминает оператор картины А. Левитан) будущая героиня фильма Екатерина Демина предстала человеком малообщительным, усталым, обремененным житейскими заботами. Потребовались разнообразные усилия (В. Лисакович говорил, что о том, как они «охотились» за переживаниями своей героини, можно рассказать целую детективную историю), которые как бы стряхнули с ее облика будничность, открыв внутренне трепетный и прекрасный мир. И тогда картины военной поры ожили не только в сознании и в рассказе Деминой, зафиксированном на пленку, но и в нашем сознании. Мы увидели колодец на «ничейной» земле, то, как Катюша ползла за водой для раненых и как на это время прекращалась перестрелка и с той и с другой стороны. Я увидел это благодаря ее рассказу, полному переливов чувств, а не потому, что авторы, спустя почти двадцать лет, привезли Демину вместе с Сергеем Смирновым к этому колодцу. И колодец, и все вокруг него — для меня лишь немые свидетели прошлого, застывшие в кадре в своем мирном спокойствии. А та картина, которая привиделась мне, была живой, исполненной необычайного напряжения.

Снятые сегодня места боев, в которых участвовала Демина, оставили меня более или менее спокойным. Но они, став одной из авторских «ловушек», необыкновенно взволновали ее. Меня же, зрителя, волновало ее волнение, вызвав, как и в случае с рассказом жены Коккинаки, образную картину тех далеких военных дней.

Вот и спрашивается: возможно ли было бы все это, если бы В. Лисакович вместе с автором сценария С. Смирновым и оператором А. Левитаном не искали способы возбуждения в героине картины активно-эмоционального отношения к фактам, рассказанным с экрана? Не вызывали бы в ней творческого состояния, адекватного их собственным творческим и смысловым устремлениям?..

Позже В. Лисакович снял на телевидении большую картину об одном из крупнейших ленинградских заводов. Она тоже была построена в основном на синхроне. В рассказах рабочих об истории завода, о первых пятилетках, о своей трудовой судьбе было немало живых, обаятельных деталей. Многие герои фильма говорили хорошо, своеобычно, об интересном. И все-таки не все рассказы достигали такой же эмоциональности, как в «Катюше». Той силы воздействия, которая предопределяется картинами, возникающими из рассказов в сознании зрителя. И мне думается, прежде всего оттого, что рассказы о минувшем не были сопряжены с сиюминутным переживанием. С восприятием самими рассказчиками далеких событий как сегодняшних, сейчас происходящих и этим волнующих их до глубины души. В рассказах порой ощущалась дистанция разделяющих десятилетий. Это не значит, что воспоминания вообще не волновали рассказчиков, но волнение не достигло того необходимого накала, который вызывает ответные зрительские эмоции, помогающие сознанию воссоздать зримую картину. Это не значит, что герои картины не способны были на такое напряжение чувств, но для того, чтобы его вызвать, не-

обходимы были, говоря языком физиологии, различные внешние раздражители. А такие раздражители отсутствовали.

Я говорю об этом с уверенностью, потому что как раз тогда, когда В. Лисакович закончил первую серию фильма, брал у него интервью, в котором он сознательно декларировал на основании последней работы новые (в отличие от «Катюши») методы съемки говорящих людей. Методы, отвергающие использование всевозможных средств воздействия на эмоциональный мир героя, считая, что герои могут сами по себе прекрасно разговориться. И действительно, как я уже отметил, они говорили хорошо, ладно.

Однако этого оказалось недостаточно, если стремиться к воздействию не только на разум зрителя, но и его эмоции, без активного участия которых невозможно достичь эффекта скрытого изображения.

Может быть, здесь все дело было в том, что самого В. Лисаковича многие синхронные куски картины по-настоящему волновали чисто зрительски. Я хорошо помню, что и о героях картины и о возможности снимать их «открыто», без всяких «ловушек» он говорил увлеченно, с искренним чувством. Он знал о своих героях, о заводе, видимо, гораздо больше, чем вошло в фильм, и от этого в и д е л гораздо больше, чем мог увидеть в том, что было показано на экране, рядовой зритель, который этим знанием не обладал. Тут, видимо, вся задача заключалась в том, чтобы тем или иным образом авторское знание полнее донести до зрителя. Прежде всего, прорезать его в характерах героев. Но тогда бы пришлось отказаться от принципа, так сказать, «самодвижущихся» синхронных рассказов. Тогда надо было бы вернуться к принципам организованной синхронной съемки, использующей различные рефлекторные раздражители. Конечно, съемка и в этом фильме определенным образом организовывалась, но я веду речь о цели, о направленности такой организации.

Поэтому мне и думается, что В. Лисакович, пожалуй, все-таки слишком поспешно отказался от того метода «провокационных» съемок, который широко использовал в «Катюше». Дело, разумеется, не в том, чтобы всякий раз возить героев в те места, с которыми связаны какие-то важнейшие вехи их судьбы, или показывать им старую хронику, где они сняты вместе со своими друзьями. Средства могут быть самыми разными. Но важно, чтобы они глубоко продуманно и осмысленно погружали материал в эмоциональную среду, воздействующую на зрителя различными своими компонентами, в том числе и возникающим в синхронном рассказе на пике эмоциональных переживаний эффектом скрытого изображения.

Однако, говоря о силе воздействия этого эффекта, подчеркивая его значение для решения общих смысловых задач фильма, я бы меньше всего хотел, чтобы напрашивался вывод, будто синхронный фильм только и должен состоять из кусков, вызывающих такой эффект. Совсем наоборот, могут быть фильмы, в которых скрытое изображение появится (или точнее — проявится) как одно из самых сильнодействующих средств лишь однажды, но в минуту наиболее острого переживания, в кульминационный момент фильма.

Вместе с тем, скрытое изображение, возникающее благодаря синхронному рассказу, может органически сочетаться и с обычными, «немыми» кадрами. А внутри синхронного куска рассказ, воссоздающий конкретную картину того или иного жизненного обстоятельства и тем самым способствующий ее образному отражению в сознании зрителя, может постоянно соседствовать с размышлениями вслух героя. С его оценками тех или иных событий и лиц, с объяснением им собственных жизненных позиций, своих взглядов по каким-то вопросам и т. д. То есть соседствовать с такими синхронными кусками, которые совсем не рассчитаны на эффект скрытого изображения.

Дело в том, чтобы это соседство оказалось органически точным. Чтобы скрытому изображению было найдено именно его место. Мало только вызвать эффект скрытого изображения, его надо вызвать в нужный момент. Следовательно, требуется самая тщательная авторская продуманность форм драматургического единства скрытого изображения с другими пластическими элементами фильма.

В последние несколько лет у нас стали нередки картины, построенные по схожему принципу: образ героя фильма воссоздается с помощью синхронных рассказов людей, хорошо его знающих или знавших. Обычно эти рассказы содержат оценку (как правило, доброжелательную) человеческих качеств героя, черт его характера: умный, мужественный, волевой, дисциплинированный, хороший товарищ, отличный производственник, настоящий ученый, необыкновенная натура. При этом нередко перечисляются и основные обстоятельства биографии: участник войны, строил знаменитую ГЭС, прошел путь от рабочего до директора, открыл новую частицу, начал работать в счет новой пятилетки, создал незабываемый образ в таких-то спектаклях, занесен в книгу почета, награжден такими-то орденами и т. д. — все зависит от профессии героев и от конкретной вариации фактов его жизни.

Перечисляемые в рассказах черты героя и обстоятельства его биографии постепенно складываются в таких фильмах в более или менее подробную характеристику человека.

Однако есть характеристика, но нет характера. Есть обстоятельства жизни, но нет конкретной судьбы. Потому что характеристика — это подведенный на сегодняшний день итог судьбы, а характер — это сама судьба во множестве ее разнообразных проявлений. Характер — это не обстоятельства, а конкретные поступки в обстоятельствах. Причем поступки, которые приоткрывают внутренние мотивы поведения человека. И тогда оказывается, что для понимания характера важны не только какие-то главные факты жизни, но и события, на первый взгляд, второстепенные, в которых, однако, улавливается то, что подготовило итог и сформировало характер.

Где же тогда ошибка? В чем просчет картин, стремящихся к раскрытию характера, но не достигающих своей цели?

Чтобы понять это, необходимо, на мой взгляд, обратиться к фильму, который обычно считают у нас первым, положившим начало воссозданию человеческого характера через рассказы о нем других людей. Я имею в виду картину Г. Франка, А. Сажина и А. Бренча «Без легенд». О ней писалось много, в том числе и мною, но я возвращаюсь к этому фильму не для повторения, а для того, чтобы обратить внимание на те его свойства, которые имеют прямое и принципиальное отношение к проблеме, поставленной в этой статье.

В синхронных рассказах людей, хорошо знавших знаменитого экскаваторщика на строительстве Куйбышевской ГЭС Бориса Коваленко, мы тоже не раз слышим оценку тех или иных его личных качеств: человек талантливый, натура незаурядная и вместе с тем сложная, противоречивая. Однако в отличие от многих фильмов, использовавших в дальнейшем тот же прием, в картине «Без легенд» рассказы о Коваленко не ограничиваются лишь его общей характеристикой. Более того, она занимает в них совсем мало места. Главное в этих рассказах другое — конкретное поведение героя в определенных ситуациях. Поведение, воссоздающееся рассказчиками с максимально живыми и точными подробностями.

За несколько лет до того, как был создан фильм, Коваленко погиб в авиационной катастрофе — с сообщения об этом начинается картина: некрологи, посмертные статьи. В них оценка пройденного пути, нередко искренняя, но, как всегда, в подобных случаях чуть-чуть возвышенная, в которой человек — не угадывается, все еще не виден.

Я говорю не о внешнем облике, его фотографию мы уже увидели: большой, широко развернутый в плечах парень. Но я имею в виду неуловимость его внутренней жизни, находящей выражение в каких-то конкретных, именно с в о и х поступках.

И вот тут-то в «дело» вступает И. Комзин, бывший начальник строительства ГЭС, который рассказывает: «Ко мне много людей всяких ходило, я как-то неравнодушен, я повторю этот момент, когда вы входили, к людям крупным, большим, и особенно я обратил внимание на руку. Я всегда считал, что моя рука — больше всех, больше, чем у каждого. Когда я посмотрел, что рука-то, пожалуй, — когда я пожал ее — почти такая же, как у меня. И я ощутил, что она не имеет никаких бугров, понимаете, что эта рука не рабочего. Я ему сказал: «Ну что ты руку-то прячешь, покажи?» Он так ее вынул, понимаете, ладошкой сначала — так, потом перевернул, я погладил: «Нигде ты не работал, друг». И вот тут он схватил шапку, понимаете ли, всплакнул, закрыл шапкой лицо, вытерся несколько раз ей. И я вижу, парень — слезы на глазах. Я говорю: «Ну, хватит, я не желаю знать, кто ты, откуда ты, чего ты. Что ты хочешь?» Говорит: «Дай мне самый большой экскаватор». — «Ты же не умеешь!» — «Я научусь». И тут я вызываю секретаршу Любу и говорю: «Распоряжение управлению кадров: отправить его в школу экскаваторщиков».

На этот раз я сознательно воспроизвел слова Комзина со стенографической точностью, хотя какие-то шероховатости устной речи: оговорки, недоговоренности, повторы слов, придающие особую непосредственность и достоверность живому разговору, на бумаге выглядят неестественно. Но в пересказе я вряд ли сумел бы воспроизвести в необходимой последовательности течение этой сцены. Посмотрите, как точно в своем рассказе расставил Комзин действующих лиц! Какая точность в мизансценировке, в описании жеста, в произнесенных обоими участниками эпизода репликах! Точность, открывающая смысл внутреннего движения сцены.

При этом спять же огромную роль здесь играло то, что это был з р и м ы й рассказ. Интонациями, мимикой, жестами Комзин передавал смены состояния и Коваленко и своего собственного, нюансы и переливы возникающих отношений. Он не только рассказал о том, как, закрыв лицо шапкой, всплакнул Борис, но и скупым, однако необычайно выразительным жестом это показал. Зримой точности рассказа помогают и авторы: в тот момент, когда Комзин заговорил о большой своей руке и не меньшей руке Коваленко, на экране на мгновение большущая ладонь жестикулирующей во время рассказа комзинской руки, которая в этот момент без всякого сомнения воспринимается и как ладонь Бориса.

В рассказе Комзина не было никакой аффектации, и тем не менее в нем все время ощущался внутренний эмоциональный накал, который, кстати говоря, всегда чувствуется и в рассказах о Коваленко других действующих лиц фильма. Я не могу сказать, что авторы не искали какие-то средства для того, чтобы вызвать особое эмоциональное состояние рассказчиков. И все-таки в данном случае роль основного катализатора играла, видимо, сама судьба Коваленко, его жизнь, оставившая в памяти рассказчиков существенный, чем-то всегда их волнующий след. Поэтому-то память и подсказывала какие-то самые характерные случаи, о которых друзья Коваленко рассказывают своеобразно, с обилием точных, зримо воспринимаемых деталей.

В результате в первом же синхронном рассказе фильма, в рассказе Комзина о приходе к нему Бориса, зритель увидел (не мог не увидеть!) воспроизведенную рассказчиком сцену со всеми ее подробностями — она была перед зрителем, как на ладони. И до этого эпизода мы уже кое-что узнали с Коваленко, но здесь произошло его, по существу, первое появление. Все, что мы

узнали о Коваленко прежде, мы узнали из мемориального материала: некрологи, посмертные высказывания, отрывки из старых писем. А здесь мы видели Коваленко живого, действующего, совершающего как бы на наших глазах поступки, хотя в рассказе речь шла о событии, отделенном от того, когда фильм снимался, пятнадцатью с лишком лет.

Однако этим данный эпизод картины не заканчивался. Я уже говорил, что авторы стремились к тому, чтобы в синхронных рассказах о Коваленко были постоянные выходы к обобщениям, к оценке тех или иных качеств героя. Поэтому сразу же после рассказа Комзина о распоряжении послать Бориса в школу экскаваторщиков, то есть тогда, когда воспроизведенная Комзиным сцена закончилась, авторы тут же спросили: «Что, в нем было что-то такое, во что можно было поверить?» И Комзин отвечает, что «было открытое, очень хорошее русское лицо», но что особенно его тронула искренность, с которой Борис всплакнул, спрятав за спину свою руку без трудовых бугров. «Я понял, — объясняет Комзин, — что этот человек от легкой жизни, которую он, понимаете, имел, — какой-то, я еще не знал — какой, хочет отойти. И я решил помочь»

Комзин вместе с авторами пытается разобраться в человеческих свойствах Коваленко, поразмышлять над его судьбой, оценить разнообразные стороны его натуры. Но это не носит отвлеченный характер, ибо общие размышления опираются на совершенно конкретный поступок, убедительный для зрителя своей зримой наглядностью.

И так строится весь фильм.

Не только в рассказе Комзина, но и в других рассказах о Коваленко его друзей вы всякий раз ощутите живое, зримое присутствие героя картины на экране. При этом поражает то, что он предельно ясно виден в рассказах о нем и совсем не виден в старой хронике, в которой присутствует реально. Старая хроника, довольно часто снимавшая Коваленко, состоит в основном из кадров, где Борис позировал — узнать его, почувствовать своеобразие здесь невозможно. Об этом сожалеют авторы: «...Немногие кинодокументы показывают нам Бориса в работе, в деле». На это сетуют и его друзья. И вместе с авторами всячески стремятся восполнить этот пробел: не просто рассказать о Борисе, а, размышляя о его судьбе, именно показать его в деле. В конкретном действии, в поступке, в котором и раскрываются грани характера.

Принципиальное достижение этого фильма заключается в предельно выраженном гармоническом сочетании синхронных рассказов, которые постоянно вызывают эффект скрытого изображения, демонстрирующего поведение героя в разнообразных ситуациях, с синхронными размышлениями рассказчиков, их оценкой прожитой человеком жизни.

В этом сочетании — отличие фильма от картин, в которых оценка героя, его характеристика не опираются на тем или иным образом показанные поступки, воссоздающие характер. Добрые слова, сказанные в адрес героя, в таком случае повисают в воздухе, что, конечно, не означает, будто они не соответствуют истине. Но вечная особенность искусства в том и состоит, что слова в нем никогда не принимаются на веру. Читатель, зритель должен сам удостовериться в истинности слов. Он должен не идти от сразу же данных ему истин, а постепенно прийти к ним. В противном случае синхронная речь превращается в обычный информационно-перечислительный дикторский текст. Разница только в том, что он звучит не за кадром, а в кадре. Когда-то знаменитый немецкий острослов Лихтенберг заметил: «Это великий ораторский прием — уметь иногда только уговорить людей, когда их можно было бы убедить». Синхронная запись, содержащая лишь общую характеристику героя, в конечном счете сводится к стремлению только уговорить

зрителя. Это противоречит и сути искусства и сути кинематографа, поскольку слово в этом случае заменяет собой изображение. Эффект же скрытого изображения тем и силен, что он убеждает зрителя возникающей в его сознании образно-зримой картиной, а не словами, хотя создается эта картина с помощью слов.

Необходимость различных форм сцепления скрытого киноизображения с другими компонентами фильма предопределяется многими факторами. В том числе и тем, повествует ли картина о живом человеке или умершем. То есть, иначе говоря, идет ли речь о человеке, который уже сам о себе ничего сказать не может, или о таком, который, наряду с другими людьми, рассказывающими о нем, имеет возможность высказаться с экрана сам. Если героем картины становится живой человек, то характер сцепления в синхронных кусках рассказов о каких-то поступках героя с осмыслением рассказчиками его характера и судьбы во многом определяется тем, что авторы, в силу определенных свойств героя, сумеют от него в процессе синхронной съемки получить. Каждый герой нового фильма будет ставить перед автором новые задачи, требующие предельной точности в процессе монтажного распределения синхронно отснятого материала.

Примерами такой работы являются снятые на телевидении почти одновременно два фильма С. Зеликина «Труды и дни Терентия Мальцева» и «Дорога комиссара Ефремова». В этих картинах внешне немало схожего: они рассказывают о людях, связавших свою судьбу с сельским хозяйством, — о знаменитом полеводе, Герое Социалистического Труда Терентии Семеновиче Мальцеве и о директоре крупнейшего животноводческого совхоза, Герое Социалистического Труда Григории Михайловиче Ефремове. К тому же оба живут по соседству, в Курганской области, имеют немало общих знакомых, ставших действующими лицами обеих картин. Наконец, и в том и в другом фильме для раскрытия характеров героев главным образом используется одно средство — синхронная съемка.

Тем не менее обе картины построены на совершенно разных принципах. И эта разность построения предопределяется решительным несходством героев, их натур. Своеобразие психологического склада, мироощущения Мальцева и Ефремова наложило свой неизгладимый отпечаток на их внешний облик, на особенности поведения и в напряженных ситуациях и в обыденных, повседневных. В том числе и в тех, в которых они оказывались перед камерой. Но дело не только в самих героях. Дело в том, чтобы, учитывая несходство героев, несхоже строить и фильмы.

Ефремов держится перед камерой легко, непринужденно. Несмотря на грузность, он весь в движении — даже тогда, когда ведет разговор, сидя у себя дома за обеденным столом. Многое он расскажет о себе сам, вспомнит немало колоритных случаев. При этом с таким обилием подробностей, что вы получаете возможность с помощью его собственных рассказов не только услышать, но и у в и д е т ь, как он вел себя, как конкретно поступал и действовал в различных жизненных ситуациях. Поэтому в синхронных рассказах о нем других людей Зеликин добивается иного — не зримого воссоздания поступков Ефремова, а качественной характеристики присущих ему свойств. Нередко рассказы о нем служат в фильме как бы еще одним, сторонним, подтверждением правоты его собственных слов — только на этот раз не в виде зримо пересказанных конкретных случаев, а в виде общей оценки каких-то основных линий его жизненного поведения.

Совсем не таков перед камерой Мальцев: он сдержан и в слове, и во внешнем действии. Неторопливо, взвешенно подыскивая слова, он делится своими мыслями, но никаких колоритных случаев не вспоминает. Ничего такого, что могло бы его как-то выделить, подчеркнуть своеобразие. Первый

секретарь Курганского обкома партии Князев говорит, что Мальцев обладает совершенно несгибаемой волей, несмотря на всю свою деликатность. К тому же, хотя и не раз случались минуты торжества его правоты, в нем постоянно живет чувство внутренней неудовлетворенности, словно что-то, может быть, самое важное, еще не сделано. Эта природная деликатность и это чувство неудовлетворенности, наверное, и не позволяют ему легко и свободно рассказывать о себе. В этом тоже виден характер. Но раскрыть его до конца вне действия, вне каких-то зримо увиденных случаев конкретного поведения все же нельзя. Тем более что при всей своей сдержанности в напряженные минуты жизни Мальцев оказывался человеком неистового темперамента. Вот об этом-то мы узнаем из рассказов хорошо знающих его людей.

В отличие от картины о Ефремове Зеликин ищет в рассказах других людей не столько общую характеристику мальцевских свойств, сколько обилия фактов его нередко поразительного поведения. Тех фактов, которые, возникая со всеми реальными подробностями в сознании зрителя, становятся неким з р и м ы м эквивалентом определенных черт героя фильма. Конечно, и в этих рассказах говорится о том, какой Мальцев, но все же главное здесь — поступки. Тот же Ефремов вспоминает в картине о Мальцеве, как однажды пришло из района распоряжение немедленно начать сев и Мальцев не мог воспрепятствовать этому, хотя считал, что сеять рано, как он выбежал в поле и, падая на него, защищая своим телом, просил оставить эти «пробки» для него, а потом засеял их по-своему. Хлеб на них поднялся в человеческий рост, а в остальном поле был сплошной сорняк, и на это диковинное дело люди приезжали смотреть с разных мест. А доктор сельскохозяйственных наук Калмыков, подтверждая необычайную любознательность Мальцева, расскажет, как он в 30-е годы ходил на совещания или просто по делам в город, держа в одной руке за ушки сапоги, в другой книгу, читая на ходу. Дойдет до города, сапоги наденет, книгу спрячет, выйдет из города — опять сапоги снимет и опять примется за книгу.

Таких случаев много в рассказах о Мальцеве. Они досказывают нам то, чего нет в его собственном рассказе. И не просто досказывают, но позволяют нам у в и д е т ь, д о в о о б р а з и т ь рассказанное. Сознание мгновенно складывает зримые картины того, как Мальцев, падая на землю, отвоевывал для себя крохотные участки, как шел босиком по земле с книгой в руках. Эффект скрытого изображения действует здесь безотказно. Во-первых, потому, что в рассказе самого Мальцева мы уже отчасти прикоснулись к своеобразию его характера. Теперь нам нетрудно было представить в зримом виде именно такое, а не иное конкретное поведение, о котором мы узнавали из рассказов других людей. Ну и, конечно, еще потому мы все это представили столь визуально живо, что выбранные для рассказа о Мальцеве люди наделены очевидной способностью не только рассказать словом, но и п о к а з а т ь. В этом выборе также проявилась режиссерская точность.

Таким образом, два фильма Зеликина подтверждают важность всесторонне продуманного сочетания разных по содержанию синхронно снятых эпизодов. Такого сочетания, которое в зависимости от личных качеств героя, особенностей его жизненного поведения вообще и перед камерой, в частности, его темперамента раскрывает характер и в размышлениях, и в зримо воспроизведенных в синхронном рассказе поступках, в конкретном действии.

●

Я столь подробно останавливаюсь на различных сочетаниях синхронных кусков, на разнообразных формах использования эффекта скрытого изображения потому, что больше всего хотел бы, чтобы и сама практика синхронной съемки, и всевозможные

рассуждения по ее поводу были избавлены от предвзятости. От неких однозначных выводов и бесповоротных решений. На недавнем совместном пленуме Союза писателей и Союза кинематографистов, посвященном литературной, кино- и телепублицистике, известный международник В. Зорин говорил, что для телевидения еще рано устанавливать какие-то свои художественные законы, но один, к которому он пришел, исходя из собственных телевизионных выступлений, очевиден, так сказать, непреложен для всех: больше получаса телезритель не может воспринимать одного говорящего человека. Его надо перебить новым изображением, скажем, киноцитатой. Как в лучших фильмах, в которых самое интересное — это возникающее некое новое качество на монтажном стыке двух эпизодов. Вслед за В. Зориным говорил И. Андроников, который вспомнил, как для первого выступления на телевидении ему предложили что-то около сорока минут, но он добился часа. А говорил — полтора, и был прекрасно воспринят зрителем.

Казалось бы, закон, выведенный В. Зориным, тут же опрокинут. Но не будем спешить. В. Зорин сделал вывод на основании своего опыта международника-обозревателя, от которого в первую очередь требуется логический анализ той или иной политической ситуации. Размышления обозревателя с экрана подразумевают включение в этот процесс и зрителя. И действительно, видимо, в какой-то момент находящаяся в напряжении одна область зрительского восприятия — логическое мышление, возбуждаемое, в сущности, только одним средством — говорящим с экрана человеком, — достигает предельной точки, а затем притупляется. Требует отдыха, расторможения, с тем чтобы перелиться в иные, более эмоциональные формы восприятия с помощью иной звукозрительной информации. Я не знаю, обязательный ли здесь предел — полчаса, или этот предел может быть на пять минут больше или меньше, — думается, конкретное время здесь во многом зависит от индивидуальности говорящего с телеэкрана, от материала передачи, ее общего строя. Но во всяком случае несомненно, что В. Зорин по-своему прав.

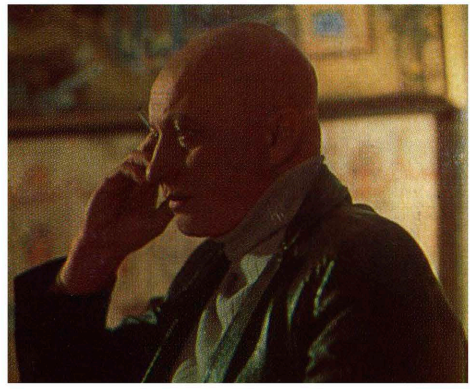
Однако все дело в том, что — п о - с в о е м у. Что свой, вполне обоснованный, опыт не следует делать всеобщим, ибо тут же И. Андроников задаст не менее обоснованный вопрос, как быть с е г о опытом?

Да, у него тоже — с в о й опыт и тоже отнюдь не обязательный для всех. Ибо, когда мы видим на экране И. Андроникова, то мы в течение всей передачи видим не его одного, а целый калейдоскоп лиц и разнообразных ситуаций. Видя И. Андроникова, мы одновременно видим и Остужева, и А. Толстого, и Маршака, и Фадеева, и Соллертинского, и Гаука, и сторожа лермонтовской могилы, и на мгновение мелькнувшего, например, незлобинского актера Лихачева, и многочисленных хранителей тех или иных рукописных ценностей.

«Свой» же опыт И. Андроникова для нашего разговора тем и интересен, что просто трудно найти более выразительный пример искусства, всеми компонентами даже не стремящегося, а прямо-таки рвущегося к достижению эффекта скрытого изображения. При этом для нашего разговора о таком эффекте в документальном кино здесь важно то, что рассказы И. Андроникова всегда документальны. Вместе с тем, учитывая современное тяготение документального кино к художественным формам, здесь не меньшее значение имеет то, что при всей своей документальности, эти рассказы не копируют жизнь, а образно ее воспроизводят и соответственно рассчитаны на образное восприятие. Для анализа особенностей синхронной съемки, того заряда, который она в себе несет, существенно и то, что это — у с т н ы е рассказы, истинная ценность которых до конца постигается в процессе зримого восприятия.

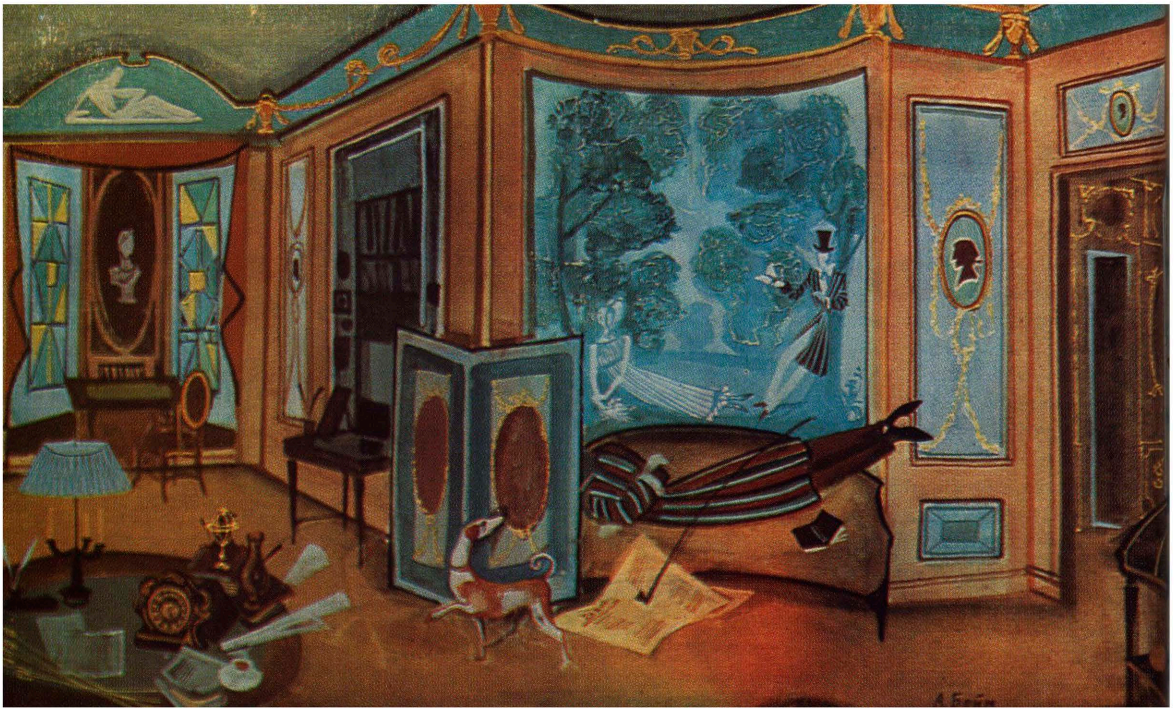
И наконец, для понимания форм организации «устных рассказов» действующих лиц

Вернисаж «ИК»
Художник-постановщик А. Бойм



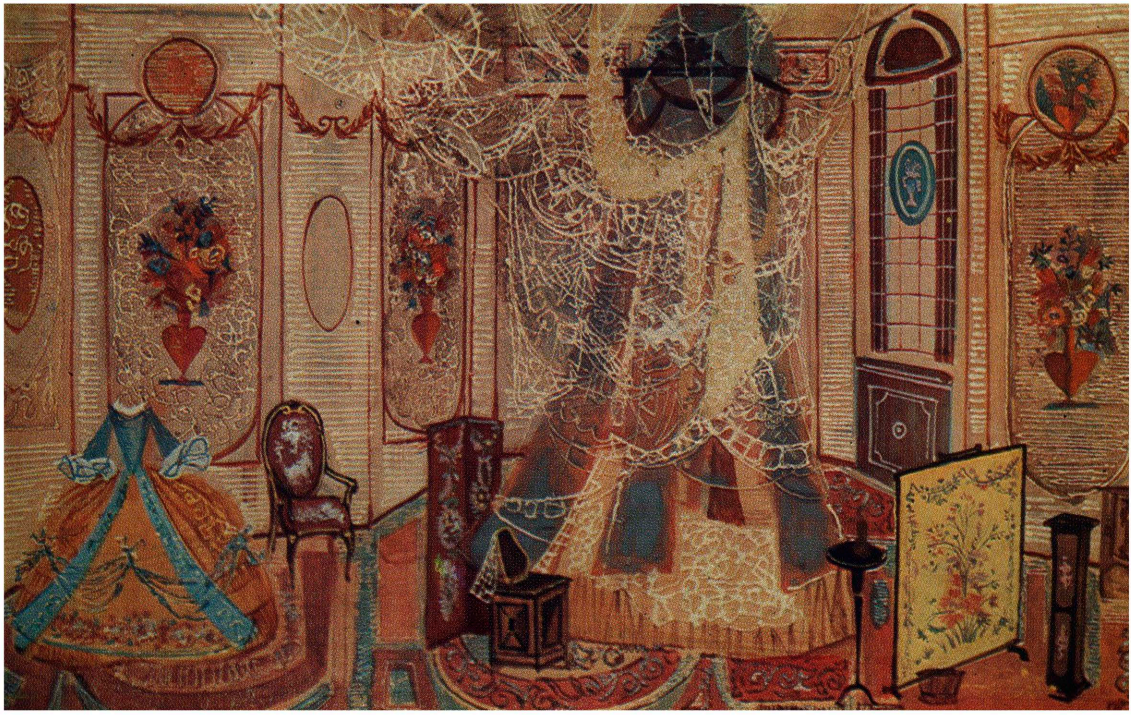
«Город мастеров», 1965
«Не самый удачный день», 1966
«Золотые ворота», 1969
«Дворянское гнездо» (совместно с Н. Двигубским и М. Ромадиным), 1969
«Король-олень», 1969
«Сказание о Рустаме», (художник по костюмам), 1972
«Ты и я», 1972
«Много шума из ничего» (совместно с С. Воронковым), 1973
«Совесть» (телефильм), 1974
«Осень», 1974
«Бриллианты для диктатуры пролетариата» (совместно с Л. Верник), 1976

«Золотые ворота»

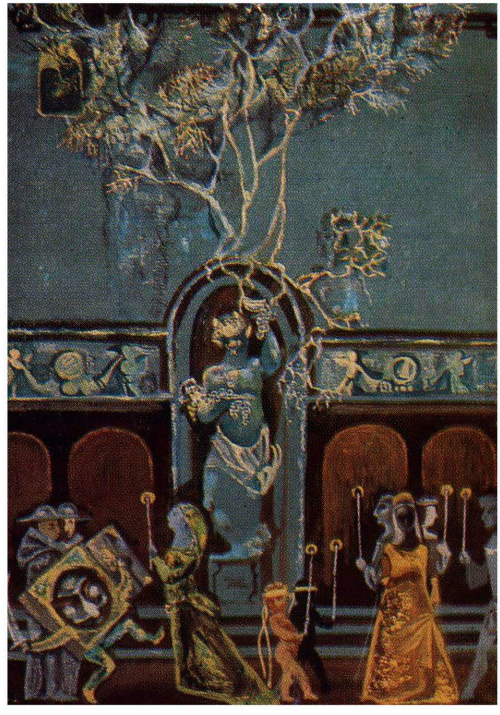


«Дворянское гнездо»

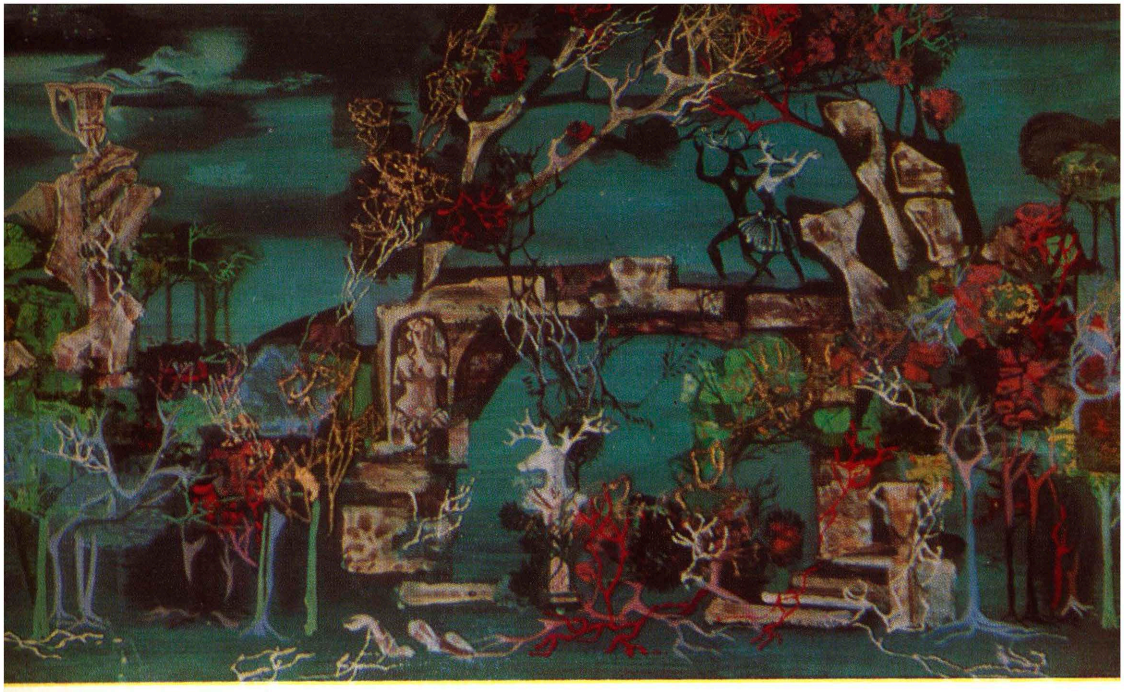
«Много шума из ничего»



«Дворянское гнездо»



«Много шума из ничего»



«Король-олень»

«Город мастеров»

документальной картины в опыте И. Андроникова имеет важнейшее значение его филигранное умение сочетать разнородные элементы рассказа. Ведь перед нами не сразу появляется Иван Иванович Соллертинский. Сначала перед нами Андроников — рассказчик, вводящий в ситуацию. Затем Андроников — персонаж рассказа (а это — другой Андроников, не сторонний комментатор, а участник действия). А затем — уже сам Соллертинский, потом его сменяет Гаук или Штидри. Или Андроников — рассказчик. Или Андроников — персонаж рассказа.

Если возвратиться к тому, о чем у нас шла речь выше, то следует сказать, что Андроников, прекрасно владеющий аудиторией, знает: нельзя все время бить по одной клавише зрительского восприятия. Поэтому куски, вызывающие с помощью слова, мимики, жестикуляции, голосового «показывания» в сознании зрителя эффект присутствия — эффект скрытого изображения, сочетаются с авторским комментарием, с размышлением, с оценкой только что рассказанного (или точнее — показанного).

Переходы от одного к другому всегда осуществляются И. Андрониковым в нужный момент, точно и тонко. Порой вы просто не успеваете уловить то мгновение, когда Андроников-рассказчик вдруг стал, скажем, Остужевым. И. Андроников играет на многих клавишах зрительского восприятия. Его рассказы часто рассчитаны на смех. Но он не хочет, чтобы зрители только посмеялись. Он хочет, чтобы они подумали. Чтобы они прониклись и нравственной атмосферой рассказа, его идеей — это тоже всегда обязательно присутствует в каждом из рассказов.

Мне могут возразить: какая же тут связь с документальным кино, когда И. Андроников играет, откровенно лицедействует в самом что ни на есть театральном смысле этого слова? Да, это действительно так. Но я веду речь не столько об Андроникове — исполнителе, сколько об Андроникове — авторе, организаторе, режиссере своего выступления. Здесь он — исполнитель и режиссер — един в двух лицах. В документальном же кино исполнитель и режиссер «расслаиваются» на две ипостаси, расположенные по разные стороны кинокамеры. И в данном случае исполнитель не должен сознательно лицедействовать. Но это не значит, что он не должен играть вообще. Он ведь обязан включиться в игру, предлагаемую режиссером. Но режиссер должен сделать все, чтобы это включение было для действующего лица фильма актом незаметным, неосознанным. Чтобы сама игра была в определенной мере продолжением его обычного, повседневного существования и, вместе с тем, переходом в некое новое состояние. То состояние, которое требуется для синхронной съемки. Успех дела здесь во многом зависит от того, сумеет ли режиссер вызвать к жизни внутренние творческие потенции человека, чтобы он смог в предлагаемых съемкой обстоятельствах сыграть свою собственную роль до конца естественно и органично.

Разумеется, практика синхронного фильма и опыт устных рассказов И. Андроникова — вещи не идентичные, хотя и во многом близкие. Но я потому и говорил о с в о е м опыте И. Андроникова, что не мешает нам обратить внимание на некоторые принципиальные моменты, имеющие значение не только, так сказать, «для личного пользования» автора знаменитых устных рассказов.

И еще одно обстоятельство. В связи с распространением синхронной съемки нередко можно услышать, что в документальном кино в последние годы происходит то же, что происходило в игровом, когда впервые пришел звук, — документальное кино порой становится слишком разговорчивым. Этого нельзя не признать — такова закономерность кинопроцесса. Но нередко понимание этого сопровождается выводами о том, что синхронную съемку вообще надо применять как можно реже, только

в некоторых случаях, ограничив использование слова, как это и было в старое, доброе время, лишь в дикторском тексте. Но представьте себе, что на заре звукового кино, когда слишком разговорчивым становился игровой фильм, из него бы стали изгонять звук, памятуя о великих достижениях немого периода. Не было бы тогда картин, отмеченных пустословием, но и не было бы таких шедевров звукозрительной образности, как «Чапаев», или «Депутат Балтики», или «Александр Невский». К тому же, не только в документальном кино, но и в кинематографе вообще, не существовало — ни раньше, ни теперь — ничего более разговорчивого, чем дикторский текст. Однако и из этого совершенно не следует, что дикторский текст должен вообще уйти из документального фильма. Там, где он необходим, он должен присутствовать. Без закадрового песенного комментария я бы не мог представить «Колыбельную» Вертова. Нельзя представить «Испанию» Шуб без темпераментной публицистики Вишневского. Фильмы Кармена были бы лишены присущей им страстности, если бы события не осмыслялись в закадровых авторских текстах. А мог бы существовать «Обыкновенный фашизм» вне размышлений Ромма?!..

О синхронной съемке те, кто к ней относится настороженно, говорят часто то же самое — использовать только там, где необходимо. Это здравая мысль. Но на практике происходит иное — синхрона часто нет и там, где он просто необходим. Недавно Куйбышевская студия сделала хорошую картину «Жернаков, 22 августа» (режиссер М. Серков). Председатель колхоза Жернаков снят в один из трудных дней уборки. Авторам удалось застичь героя в живые, характерные моменты, он ведет разговор с колхозниками, с комбайнерами, с водителями автомашин, и видно, что это разговор о чем-то важном. Но о чем именно, мы так и не узнаем. Ибо экран молчит. Зато за кадром диктор, не умолкая, не только комментирует показанное, но и рассказывает, о чем Жернаков думает, что говорит. Здесь *потребность* в живом слове самого героя очевидна, синхронная речь буквально просится в кадр, а между тем Жернаков на экране раскрывает рот — и только. По приемнику в его автомобиле мы слышим радиопередачу, а его самого — нет. И с такими случаями можно встретиться на экране не раз. Правда, порой в этих случаях ссылаются на отсутствие высококачественной техники, необходимой для синхронной съемки. Причина, конечно, серьезная. Но, кроме всего прочего, думается, что совершенствование техники в первую очередь стимулируется творческими потребностями.

Есть процессы, которые, в силу их значительности, нельзя повернуть вспять, не рискуя оказаться в отстающих рядах. Синхронная съемка — одно из самых серьезных средств кинематографического осмысления действительности и подлинно публицистического воздействия на зрителя. Но по причине своей относительной новизны, своей явной молодости это средство еще далеко не освоено. Не до конца понято и опробовано могучее разнообразие его возможностей, о которых мы просто еще не все знаем. Поэтому «издержки производства» неизбежны. Однако уже сегодня мы можем говорить об определенных накоплениях способов воздействия, образного постижения жизни с помощью синхронной съемки. И среди них достаточно важную роль играет тот эффект, о котором шла речь в этой статье, — эффект скрытого кинематографического изображения.

Вадим Юсов

Поэтика движения

Беседу ведет и комментирует М. Голдовская

Об операторах пишут мало и редко. Еще реже пытаются заглянуть в «тайны» операторского мастерства, в творческую лабораторию художника. Этот разговор предполагает не только попытку разобраться в характере творческого почерка Вадима Юсова, но и стремление на конкретном примере творчества коснуться общих проблем искусства оператора.

У Юсова не было «проходных» фильмов. После первой совместной с А. Тарковским короткометражки он снял с ним «Иваново детство», «Андрея Рублева» и «Солярис». В те же годы возникло его содружество с еще одним талантливым художником — Г. Данелия: они вместе создавали «Я шагаю по Москве», «Не горюй!» и «Совсем пропащий». И, наконец, последняя работа Юсова — картина С. Бондарчука «Они сражались за Родину». Фильмы различны по масштабам и задачам, по жанрам и созданы режиссерами, очень непохожими друг на друга по своей творческой манере. И тем не менее, можно утверждать, что Юсов в каждом из них сохраняет свою художническую индивидуальность. О нем следует говорить не как об операторе Тарковского, Данелия или Бондарчука, а как об операторе Юсове.

Во многом мое представление о профессии оператора сложилось благодаря Юсову. Летом и осенью 1959 года я проходила практику в качестве его ассистента на фильме «Каток и скрипка». Перед этим Юсов снял только одну самостоятельную картину — красочный фильм-балет «Лейла и Меджнун», а для выпускника режиссерского факультета ВГИКа Андрея Тарковского это была первая трехчастевая дипломная лента. На съемочной площадке царило в полном смысле содружество и начинающего оператора и совсем еще неопытного режиссера.

Несмотря на молодость, Юсов уже тогда обладал необходимым сплавом профессиональных и человеческих качеств, какие должны быть у оператора. Он был прекрасный организатор — уверенно руководил рабо-

той большого съемочного коллектива. При очевидной бескомпромиссности, умении отстаивать и доводить замысел до конца, он обладал поразительной гибкостью: мог приспособиться к непредвиденным обстоятельствам, изменить их и подчинить себе. Казалось, никакие трудности и невзгоды не могут нарушить его спокойствия. И это спокойствие передавалось всем членам группы. На площадке всегда была дружелюбная и деловая атмосфера. Каждый, кто работает в кино, знает, как важна эта атмосфера во время съемок: отношения равенства и согласия внутри коллектива дают каждому — начиная от режиссера и кончая гримером — ощущение причастности к единому творческому процессу — рождению фильма. Так началось содружество Тарковского и Юсова, получившее продолжение в известных мосфильмовских работах.

Технический прогресс более всего сказался именно на эволюции операторской профессии, отменил многие прежние ее «табу», раскрепостил художника, открыл для него новые возможности и перспективы. Современный этап в операторском искусстве характеризуется тем, что пластическая выразительность фильмов основана на необычайно высоком уровне развития кинотехники и киноязыка, — ведь за плечами достижения всей восьмидесятилетней истории киноискусства. Широкий экран и широкий формат, цвет и другие средства экранной выразительности стали необходимым и удобным материалом для осуществления сложнейших творческих задач.

Но одновременно прогресс техники стимулировал появление ремесленника, то есть человека, наработавшего определенную сумму приемов в пределах общепринятых стандартов. Здесь уже нечего искать художественных откровений, неожиданных индивидуальных решений — все приведено к общему знаменателю.

Юсов — высокопрофессиональный мастер. Юсов — высокоодаренный художник. Одно без другого не сделало бы его Юсовым.

Как работает современный оператор? Какие задачи ставит перед собой и как добивается их осуществления? Обсуждение этих вопросов и стало темой нашей беседы с Вадимом Ивановичем Юсовым.

●

— Вадим Иванович, что вы считаете первостепенным, приступая к работе над очередным фильмом?

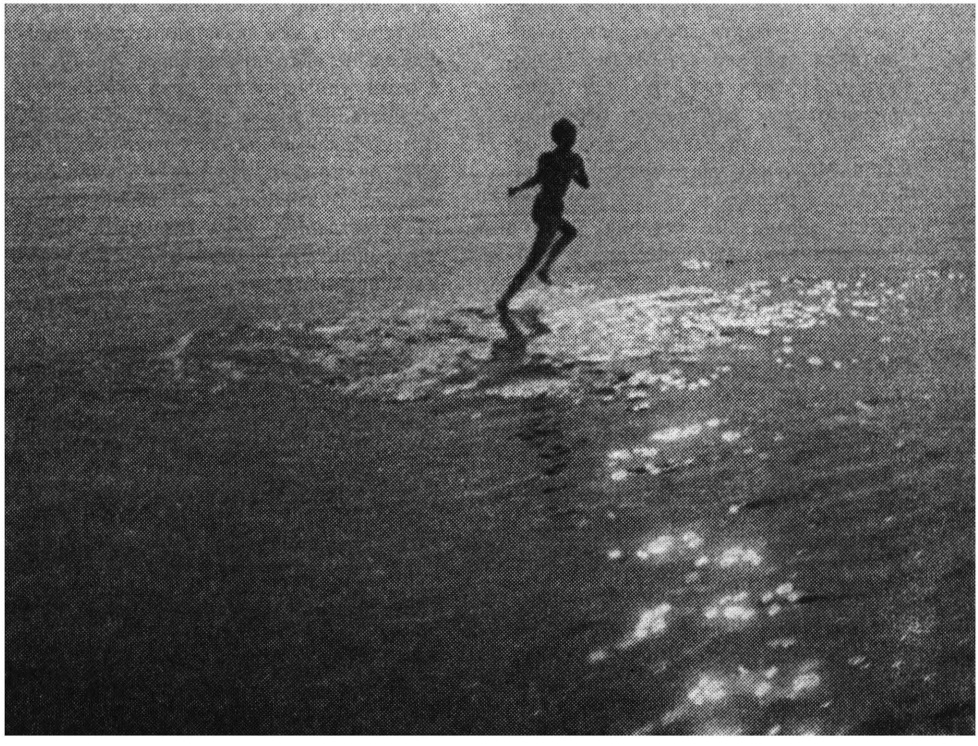
— Точно сформулировать для себя задачу. Найти решение фильма в целом. Это самое важное — понимание конечной цели. Если найдено верное решение, оно всегда легко осуществляется, так как точно знаешь, что — главное и что — второстепенное, на чем сосредоточивать внимание и от чего отказываться. Я вспоминаю свою первую после ВГИКа самостоятельную картину, которую я снял вместе с оператором К. Бровиным, — «Обыкновенный человек». Все мои силы тогда ушли на то, чтобы грамотно снять, добиться хорошего качества изображения. Все эпизоды для меня были равноценными, не было четкого представления о главном. В результате изобразительно картина оказалась гладкой и скучной — ученической.

...В свое время Юсов не показал своему учителю, профессору ВГИКа Б. Волчеку «Обыкновенного человека». «Я не мог тогда понять, почему Вадим скрывает от меня эту работу, — говорил Волчек. — Я понял это потом, когда с большим опозданием все же увидел ее. Вадим повторил, хоть и хорошо, но повторил все то, что умел делать в институте. Показал, что владеет профессией. Но своего, индивидуального там не было ничего. Видимо, он это понимал сам и потому постеснялся показать мне картину. Зато его следующие работы — «Лейла и Меджнун» и «Каток и скрипка» — отличались и самостоятельностью видения и необычностью трактовки».

— Первый режиссер, с которым я по-настоящему почувствовал возможности операторского искусства, был Тарковский, — го-

ворит Юсов. — Изображению он уделяет очень большое внимание. А по-моему, в современном кино художественно-выразительный зрительный ряд — главное средство передачи атмосферы, выявления подтекста, лучший способ проставить драматургические акценты. Работа над изображением у нас всегда начиналась еще на этапе литературного сценария и не прекращалась вплоть до печати копий. Нас волновали вопросы и цветопередачи того или иного эпизода, и общей тональности, и движения камеры, и внутрикадровой мизансцены. Мы разрабатывали каждый кадр, планировали все до тонкостей. Но очень часто бывало, что уже в процессе работы на площадке все подобранные, продуманные до мелочей элементы съемки не складывались, не гармонировали друг с другом, и мы чувствовали, что необходимо что-то перестроить. А бывало и так: от сочетания всех этих компонентов возникало нечто неожиданное, не запрограммированное нами. Это нечто могло исходить, например, от склонности актера к спонтанному перевоплощению, от особенностей павильонных конструкций или даже от состояния натуры в момент съемки. Тогда возникала новая мизансцена, новое построение кадра, а это, естественно, вносило коррективы в первоначальный замысел и нередко — весьма существенные. Правда, основная задача оставалась прежней — менялся

«Иваново детство» (режиссер А. Тарковский)



только способ ее осуществления. Конечно, эти бесконечные поиски наиболее точного и выразительного кадра усложняют производственный процесс, но они для меня — самое дорогое, ведь без этого невозможно настоящее искусство. Так работают и Данелия, и Бондарчук.

— Данелия тоже уделяет изображению большое внимание...

— Конечно. Достаточно вспомнить любой кадр из фильма «Не горюй!». Мы стремились к яркой живописности, к тому, чтобы каждый кадр был пронизан жизнелюбием, словно солнечным светом — до краев. И в предыдущем фильме «Я шагаю по Москве» мы тоже больше всего старались передать атмосферу летнего солнечного дня, атмосферу молодости, когда тебе еще нет 20, и все еще только-только начинается. В свое время про эту картину писали, что она сделана в импрессионистической манере. Нам хотелось создать впечатление радости, приподнятости и заразить этим ощущением зрителя. Но при том, что для Данелия изобразительный ряд играет огромную роль, для него все-таки главным всегда остается актер. Мы очень часто меняли мизансцену, приспосабливаясь к актеру, создавая ему наиболее органичные условия. Ведь в художественном кинематографе актер всегда воплощает основную функцию и драматургии, и сюжета, и пластики.

— Ваша последняя картина — «Они сражались за Родину» — тоже в очень большой степени актерская.

— Да. Для меня это не первая экранизация, но в первый раз я столкнулся с произведением столь масштабным, охватывающим события, столь волнующие всех и столь памятные всему нашему народу, я столкнулся с произведением, создающим образ войны во всей ее страшной реальности и трагизме. В этой работе все было подчинено исполнителям, и не только потому, что режиссер и один из основных актеров фильма — Сергей Федорович Бондарчук, но и потому, что более всего глубина драматизма произведения могла быть передана в актерской работе. Для меня вообще актер значит очень многое. Но в этом фильме, пожалуй, впервые в моей жизни, я имел дело с таким сильным актерским коллективом. Раньше, в других картинах, у меня — оператора — часто возникало ощущение, что актер не всегда живет в кадре, что какого-то момента откровения, истинности не наступает. И я все силы направлял на то, что оставалось не до конца выявленным в актерской игре.

Прежде я часто наблюдал, как актер планирует свое поведение в кадре, обдумывая каждый жест, каждое движение. В работе над этой картиной я не видел, чтобы Шукшин, Бурков, Тихонов, Бондарчук заранее что-либо придумывали — они жили в кадре. Вот, например, Шукшин: надевая форму, он мгновенно превращался в солдата, действительно прошедшего всю войну. Гимнастерка на нем нескладно топорщилась, он совсем не выглядел бравым воякой, и была в этом удивительная правдивость и достоверность. Рядом с Шукшиным обычный кинематографический реквизит был невыносим, он казался грубым слепком с жизни, отдавал бутафорией. До такой степени была естественной игра Шукшина. Впервые в моей практике актеры перестали быть для меня исполнителями ролей — они превратились в тех людей, которых играли.

— Очевидно, в связи с этим вам пришлось менять методику работы? Ведь при такой актерской игре очень большое значение приобретает момент импровизации.

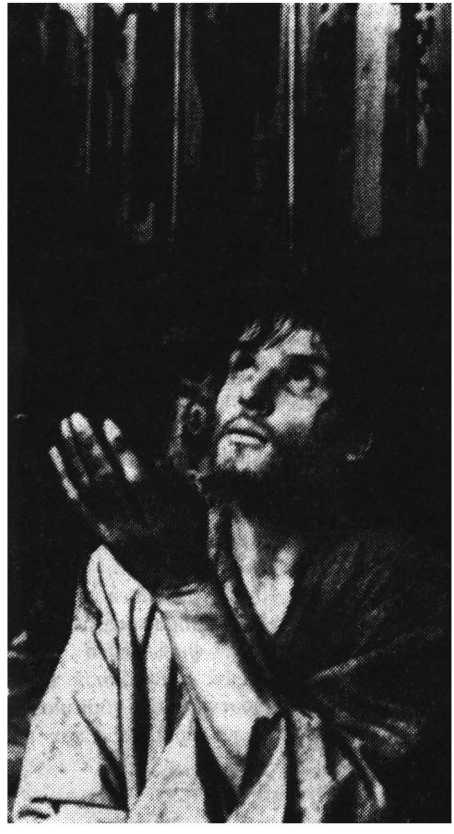
— Конечно. И я старался все время подстраиваться под актера. В зависимости от его положения в кадре, от его индивидуального поведения в данный момент и, конечно, от собственного восприятия происходящего я старался приближаться к актеру либо отдаляться от него, изменяя лишь фокусное расстояние объектива. И здесь мне как нельзя кстати пригодился трансфокатор с десятикратным увеличением и электроприводом.

●

...Такая манера съемки актерской сцены, которая все шире распространяется в современном кинематографе, в чем-то напоминает мне метод работы в документальном кино, где нельзя заранее предвидеть, как именно будет разворачиваться действие перед съемочной камерой. И вообще свободное, несрепетированное внутрикадровое движение придает композиции раскованность, делает кадр все более похожим на кусок реальной жизни.

Движение — основа юсовской композиции. Оно создает ощущение неразрывности человека и среды, сплетает из многих элементов кинематографического строя настроение, атмосферу, живую ткань жизни. Камера Юсова чутко реагирует на поведение актера, то пристально фиксируя внимание на его глазах, то сосредоточиваясь на передаче пластики жеста, движения. При этом зритель обычно даже не замечает перемещения камеры, столь органично оно и уместно, столь необходимо для выявления смысла происходящего.

Юсов очень любит динамичные, подвижные композиции, в которых совмещается движение аппарата со сложным внутрикадровым движением. При этом он использует перемены крупностей внутри одного кадра-эпизода от очень общего до сверхкрупного плана, что позволяет не только показать действие в его реальном контексте, но и создать необходимые эмоциональные и смысловые акценты. Вот, к примеру, заключительные планы в эпизоде «Колокол» («Андрей Рублев»). Головокружительные по сложности горизонтальные и вертикальные перемещения камеры открывают огромную массовку, постепенно приближая нас к отдельным ее участкам, укрупняя детали. Мы успеваем разглядеть и неимоверное напряжение рабочих, поднимающих колокол, и нетерпеливое ожидание великого князя и его приближенных, и, исступленное лицо Бориски — все это связано одним очень длинным планом, и непрерывность показа этого кульминационного по смыслу момента придает ему особую экспрессию и эмоциональную силу. Другой пример — начальный план «Соляриса», сразу вводящий в фильм пронзительный мотив земного тепла, красоты и гармонии природы. Кадр представляет собой длинный проезд — панораму, составленную из ярких и приближенных к нашему глазу деталей: водорослей, мягко шевелящихся в прозрачной воде, красно-оранжевого листа, медленно плывущего по течению, крупных дырявых листьев папоротника. Эта панора-



«Андрей Рублев» (режиссер А. Тарковский)

ма продолжается, открывая удивительный осенний пейзаж, окутанный утренней дымкой, с небольшим домиком, спрятанным за деревьями. И заключительной точкой этого плавного, раздумчиво грустного движения становится лицо Кельвина — перемещением камеры оно как бы сливается со всем миром, с этой природой, этим домом, этой землей...

— Вадим Иванович, в чем, по вашему мнению, состоит отличие в изобразительном построении кадра у оператора 70-х годов и у оператора 60-х?

— Я могу говорить только о своем опыте. В те годы, когда начиналась моя работа в кино, я старался строить кадр так, чтобы все в нем было уравновешено, гармонично. Внутрикадровое движение было заключено в строгие рамки, композиции по большей части были статичными. Сейчас эти законы нарушаются.

...Вернемся на 15 лет назад и вспомним «Иваново детство» — один из самых пронзительных, щемящих фильмов о войне, ошеломивший нас силой и глубиной трагического звучания, поэтической образностью киноязыка. Столько лет прошло с тех пор, как я видела «Иваново детство», но до сих пор отчетливо помню образ войны, созданный в этом фильме. Жестокую и беспощадную интонацию авторов. Мертвую, безучастную природу, искалеченную войной. Землю, искромсанную снарядами и гусеницами танков. Мрачный зловещий лес. Черную тяжелую воду холодного озера с торчащими из него остовами деревьев. Это не была безмятежная, равнодушная к человеческим страстям природа — в ней сгустился весь ужас и разрушительная сила войны. Это была природа, какой видит ее мальчик после того ада, через который прошел. Образ войны особенно страшен в сочетании с образом «мирного мира» — довоенного детства Ивана, трепетного, напоенного солнцем, наполненного светом, воздухом, переливающимся через край безоблачным счастьем. Оператор-реалист, несущий на экран достоверность и подлинность, он был в том фильме поэтом.

Экспрессивность изобразительного ряда

«Солярис» (режиссер А. Тарковский)

создается посредством многих компонентов операторской палитры, но главнейший из них — композиция кадра. В «Ивановом детстве» она обладает законченностью художественного построения, где каждый кадр — завершенная самостоятельная картина, в которой все части строго соразмерны: убери какую-нибудь незначительную на вид деталь — и все развалится. Камера большей частью неподвижна, поэтому композиции-картины статичны. А острые ракурсы — сильнейшее средство выразительности — искажают привычные соотношения, придают кадрам открыто символическое звучание. Увиденный Юсовым с нижней точки заполняющий весь кадр покосившийся крест, сквозь который просвечивает солнце, или мертвая гладь озера, снятая через трупы повешенных партизан, становятся символами жестокости, смерти, разрушения, символами войны. В некоторых кадрах ощущается рациональная выверенность композиционного строя, даже некоторая нарочитость. Таких кадров-картин у Юсова впоследствии уже не будет, он уйдет от внешней символики, упрячет экспрессию внутрь, вглубь, сделает ее внешне менее видимой. Основополагающими станут другие компоненты в построении кадра.

— Вадим Иванович, не кажется ли вам, что появление широкого экрана и вместе с ним расширение пространства кинематографического события дали толчок к поискам более раскованной и подвижной композиции?

— Конечно. Но, пожалуй, здесь еще большее влияние оказал прием движущейся камеры, внедренный С. Урусевским в его «Журавлях» и подхваченный всеми операторами без исключения. Был даже период — в конце 50-х — в начале 60-х годов, когда этим приемом чрезмерно увлекались, я бы даже сказал, им злоупотребляли. Лично я в те годы очень осторожно применял движущуюся камеру. Но когда «мода» на этот прием стала отходить, мы увидели, что он таит в себе еще не использованные возможности, интереснейшие перспективы. При движении аппарата мы включаем в кадр все большее пространство, как бы размыкаем жесткие его границы. Само движение предполагает, что и слева, и справа, и сверху, и снизу тоже существует жизнь, что стоит нам только туда спанорамировать, мы увидим нечто новое. Это уже не картина, которой мы можем любоваться со стороны. Движение как бы втягивает нас внутрь, раздвигает «раму» и тем самым уничтожает ее. Таким образом, камера вводит зрителя в глубокий, многоплановый, неконечный кадр, если не равный жизни, то максимально приближенный к ней.

...Такова уж авторская манера Юсова: хотя годы его активной творческой жизни совпали с периодом интенсивного обновления выразительных средств операторского искусства, ни один из новаторских приемов не был им абсолютизирован, мода каждый раз как бы проходила стороной. Это, конечно, не значит, что Юсов глух к веяниям времени. В своих фильмах он всегда использовал и использует все новейшие технические и творческие достижения: движение камеры, длиннофокусную и сверхширокоугольную оптику, трансфокатор, цвет, широкий экран и т. д., но делает это в каждом случае свободно и независимо, без выпячивания оригинальности применяемых средств — они именно средства, а не цель в его работе. Органичность и достоинство изначально присущи творческой манере Юсова. Говоря словами А. Базена, он владеет всеми средствами операторской палитры так же свободно, как писатель — вечным пером.

Долгие непрерывные планы, снятые Юсовым с движения, дают возможность параллельно с основным действием и как бы случайно, без навязчивых зрительных акцентов — специальных монтажных стыков — показать то, что происходит вокруг, открыть второй план, третий... Для зрителя подобная композиция более привычна — ведь в жизни мы, концентрируя внимание на главном, в то же время скользим взглядом

и «по окрестностям», фиксируем окружение.

— Вы согласны, что это стремление слить воедино человека и среду стали характерным признаком и всего кинематографа последнего времени?

— Представьте, например, что мы снимаем сидящего за столом человека. Он неподвижен, но зато камера чуть-чуть движется вокруг него, и благодаря этому мы видим обстановку комнаты, прочитываем фон, ощущаем среду. То есть получаем дополнительные эмоциональные впечатления. Конечно, я совсем не хочу сказать, что панорамировать необходимо при любой съемке — все хорошо к месту, но в принципе этот прием открывает большие возможности. И вообще такая манера зрительного рассказа, возможно, сейчас стала распространенной потому, что отвечает стремлению современного человека к большей информированности. А съемка с движения как раз и дает дополнительную информацию о месте действия, о взаимоотношениях героев фильма с окружающим миром.

— Вадим Иванович, а что для вас является первоэлементом в построении подобного многопланового кадра? Я бы даже назвала его кадром-эпизодом.

— Однозначно ответить на этот вопрос я затрудняюсь: в каждом конкретном случае приходится исходить из драматургической задачи. Но, суммируя различные варианты, можно сказать, что любую мизансцену или, как вы сказали, кадр-эпизод, я мыслю как соединение узловых моментов статики и движения. Статика требует большей композиционной завершенности и точности, поскольку все элементы кадра воздействуют на зрителя достаточно длительное время, за которое он успевает оценить все значимое и незначимое для сути фильма. Статичный кадр часто становится квинтэссенцией мизансцены или, наоборот, своего рода паузой, отдохновением после панорамы, насыщенной драматургически важными элементами. Вообще здесь нужна особая гибкость. Этот вопрос — о соотношении статики и движения — неразрывно связан с драматургией. Собственно, ею он и определяется. При съемке движущейся камерой мы можем пренебречь какими-то деталями, так как при таком панорамировании — с движения — глаз зрителя не успевает зафиксировать многое. Поэтому я всегда стараюсь строить панораму на каких-то узловых элементах — на существенных среднеплановых деталях, причем эти «игровые опоры» я распределяю в пространстве длинной панорамы кадра-эпизода так, чтобы они целенаправленно воздействовали на зрителя. Если все точно продумано, если все работает на выявление драматургического смысла, подтекста, настроения, то эти кадры обязательно будут восприняты зрителем как ударные, важные для общего смысла картины.

Возможны разные пути организации подобных кадров на съемке. Лично я прежде всего стараюсь понять, что нужно актеру и как режиссер собирается выстроить мизансцену. Есть и иной метод работы: разместить кадр, точно обозначить его границы, выложить рельсы, просчитать панораму и т. д., а актеров подчинить мизансцене камеры. Я не сторонник этого метода. Да и режиссеры, с которыми мне довелось работать, этот метод практически не применяют.

— Как вы работаете над освещением? Изменились ли принципы освещения за последние годы в связи с почти всеобщим переходом кинематографа на цвет?

— Безусловно. Методы работы со светом постоянно видоизменяются. Непосредственный практический опыт говорит о том, что сейчас при съемке на цвет возросла роль заполняющего света, то есть того вида света, который при черно-белой съемке выполнял главным образом вспомогательную функцию.

Я очень люблю рассеянный свет, он дает цвету возможность самовыявления. Конечно, метод освещения с помощью одного лишь заполняющего света не может быть единственным. Иногда необходимы резкий

световой рисунок, воссоздание определенного эффекта освещения, и тогда приходится прибегать к рисующему и контровому свету. При этом возникают дополнительные проблемы: какой элемент цвета увести в тень, какой — осветить. Вообще работа на цветную пленку сопряжена с усилиями многих членов группы — не только оператора, но и художника-постановщика, художника по костюмам, ассистентов по реквизиту, гримера. Так что еще более, чем раньше, необходим теснейший контакт и координация между всеми членами съемочной группы.

— В 40—50-е годы, когда кинематографисты впервые стали снимать на цветную пленку, было широко распространено цветное освещение. Применяете ли вы сейчас его так же, как и раньше?

— Применяю, но только для того, чтобы создать эффект света от какого-то реалистического источника, свечи, например, которая либо присутствует в кадре, либо подразумевается. Желтый свет свечи, или красный свет светофора, или неоновый свет уличного фонаря — все это, конечно, на экране может быть весьма выразительно, однако мне кажется, что использовать цветовой свет в качестве основного источника очень рискованно, так как получается изо-

«Я шагаю по Москве» (режиссер Г. Данелия)

«Не горюй!» (режиссер Г. Данелия)

бражение, как бы тонированное в какой-то цвет. Представьте, что мы находимся в фотолаборатории и видим все предметы и людей в оранжево-красном свете. Это утомительно и неприятно! Может быть, для какого-то отдельного куска, эпизода в фильме, если того требует смысл, драматургия, цветное освещение окажется необходимым, но использовать его систематически я не считаю целесообразным. Кстати, перед съемками «Соляриса» я пробовал цветной свет на актерах: мы думали отбить цветом действие, происходящее днем, от действия, происходящего ночью. Дневное освещение было желтым, ночное — голубым. Но, посмотрев на экране материал, мы поняли, что это слишком лобовое и чисто формальное решение, что за ним, в общем-то, ничего не стоит. Трудно и как-то дико смотреть на человека, лицо которого искажено непривычным светом. И, что еще более нежелательно, это отвлекает от главного — от происходящей на экране жизни. За этим искусственным эффектом ничего не стоит.

— В последние годы практически весь мировой кинематограф — и художественный, и документальный, и телевизионный — стал цветным. Однако возникает вопрос: правомерно ли это? Любой ли материал требует цветного изображения? Не теряем ли мы чего-то из наработанного, найденного? Ведь нередки случаи механического, формального использования цвета, делающего кадры похожими на раскрашенные картинки и не несущего никакой драматургической нагрузки. Для документалистов все эти вопросы вдвойне существенны. Ведь работа с цветной пленкой требует особого внимания к цветовой организации кадра, а это в документальном кино далеко не всегда может быть осуществимо. Что вы думаете по этому поводу?

— По-моему, черно-белый кинематограф не должен уходить из нашей практики. Если бы «Иваново детство» мне пришлось снимать не в 1961, а в 1976 году, я, наверно, все равно бы настаивал на черно-белом изображении. Есть определенная прелесть в монохромном тональном решении, не говоря уже о том, что некоторые темы могут быть наиболее точно раскрыты именно в черно-белом изображении.

Современная техника дает нам возможность снимать все в цвете, зрителю это

нравится, он хочет видеть на экране такое же разнообразие красок, какое его окружает в жизни. Еще несколько лет назад кинематографисты боялись цвета — теперь в этой области очень многое достигнуто, но далеко не все еще освоено. Так что и в этом направлении предстоит работать и работать.

Цвет трудно организуем, его надо подчинить кинетике кадра. Теперь оператор уже не может взять на себя всю ответственность за цветовое решение фильма, все большую роль играет художник. Да и режиссер должен точно знать колористическую задачу, уметь ставить ее перед съемочным коллективом и добиваться осуществления своего замысла, каких бы трудов это ни стоило. И еще одно. Наше образование, к сожалению, не дает достаточной подготовки для цветного кино. Того объема знаний, который получают студенты-операторы за годы учебы во ВГИКе, уже маловато...

...Последние четыре фильма Юсова цветные, и каждый из них внес что-то новое в практику использования цвета.

В картинах Г. Данелия «Не горюй!» и «Совсем пропащий» картины природы, наполненные воздухом, светом, простором, великолепны. Юсов умеет точно выбрать натуру, уловить и передать ее мимолетные состояния — разлитый на весь мир восход солнца, легкую утреннюю дымку, вечерний туман. Он умеет просветить кадр ослепительными солнечными лучами или погрузить его в синюю ночную мглу. Цвет у него, как в жизни, переменчив и подвижен. Вода, зелень, небо, песок много раз на протяжении фильма меняют оттенки от чистых и насыщенных до блеклых, почти серых тонов.

Это необычайное многообразие и богатство природы, ее красок, цветов и оттенков наполняет экранное изображение жизненной силой и земным теплом.

В «Андрее Рублеве» только одна — последняя — часть цветная. Авторы вроде бы просто снимают цветные фрески великого художника. Но именно этот цветной финал, органично вырастающий из всего фильма, делает особенно контрастной и жизнеутверждающей основную мысль картины. Суровая и жестокая, «черно-белая» эпоха Рублева, казалось бы, способная породить лишь мрачное, безысходное искусство, дала самого светлого, самого гармоничного художника, несущего веру, надежду, выражающего духовную силу всего русского народа.

Цвет у Юсова используется еще и для создания атмосферы, эмоционального климата эпизода. Сочетание желтого, блекло-зеленого, коричневого, черного и белесо-голубого цвета песка, неба, военных гимнастерок, солдатского оружия составляет основную цветовую гамму фильма «Они сражались за Родину». Этот колорит придает всему киноповествованию сухой и безжалостно достоверный тон. А в тех эпизодах, где важен смысловой или эмоциональный акцент, цвет вдруг взрывается, и на экране оживают звонкие, чистые краски: иссиня-голубая искрящаяся вода, алое пламя горящего танка или вертящихся крыльев мельницы, ярко-оранжевое, занимающее почти всю плоскость кадра, солнце...

— Последнее время в современном кинематографе все больше внимания уделяется передаче среды. Что вас интересует больше: сюжет или атмосфера?

— Я как оператор занимаюсь атмосферой, но поводом для этого всегда служит сюжет, драматургия... Эти понятия нельзя противопоставить, нельзя разделять, так как одно без другого просто не существует.

Была в творческой биографии Юсова картина, где атмосфера становилась ведущей, составляющей главную мысль произведения — лирическая комедия «Я шагаю по Москве». В ней изображение создавало искрящийся солнцем светлый, прозрачный и добрый мир, в котором жили молодые герои. Удивительно была снята Москва, ее бульвары и проспекты, набережные и площади, парки, старые переулки, Москва-ре-

ка, Красная площадь. В этом фильме Юсов, пожалуй, одним из первых сумел передать фактуру среды — густого, накаленного полуденного воздуха, легкой утренней прохлады, летнего ливневого дождя... Он применил длиннофокусную оптику, которая, как бы спрессовывая глубину пространства, делает воздух более плотным. Это умение погрузить действие в световоздушную атмосферу стало завоеванием кинематографа последнего времени, оно еще более приблизило фактуру изображения к эффекту подлинности.

Среда — неотъемлемый компонент юсовской изобразительной концепции. В его работах она создается тщательной отработкой второго плана и фона, пристального внимания к передаче фактур.

Изображение в фильмах Юсова всегда словно живой организм — оно обладает живой плотью и кровью, ему противопоказаны нарочитая демонстративность или безразличная ко всему статичность. Это результат сложения многих компонентов, среди которых из важнейших — особая способность Юсова передавать фактуру предметов, за-

«Они сражались за Родину» (режиссер С. Бондарчук)

ставить их жить на экране. В фильме «Я шагаю по Москве» изображение на экране переливалось, сверкало в лучах солнца. Юсов отрабатывал фактуру стекла, воды, дождевых капель. Интерес к фактуре возник у Юсова еще в работе над «Ивановым детством» — в снах Ивана мир выглядел материальнее, искрились жизнью и вода, и цветы, и зелень, и яблоки, рассыпанные по земле. Зато в кадрах войны все, кроме развороченной, искромсанной, растерзанной земли, было намеренно обесфактурено, мертво.

— Мы часто бездумно наполняем декорацию разнообразным реквизитом. Но вещи должны быть подобраны очень точно, иначе на экране возникнет ощущение бутафории. А когда мы снимаем вещь — допустим, старинную табакерку или пудреницу, — снимаем так, чтобы видна была патина времени, «опечатанность» вещи судьбами бывших ее владельцев, она, эта вещь, сразу отдаст нам то, что в нее было вложено и что она несет в себе теперь: мы почувствуем ее возраст, материал, художника, который ее делал... И эта вроде бы незначительная деталь сыграет на актера, на атмосферу, поможет передать дыхание среды, времени.

Вообще очень трудно ответить на вопрос: как мы работаем над фактурой? Это ведь всегда очень индивидуально и зависит от конкретных условий: в первую очередь, от поставленной задачи, а затем уже, скажем, от индивидуальности актера, особенности натуры, состояния погоды и т. д. Тут надо быть гибким, подстраиваться под обстоятельства и стараться заставить работать их на себя.

Допустим, мы снимаем актерскую сцену на натуре, где все очень обычно и оттого скучно. И вдруг пошел дождь, атмосфера сразу изменилась, стала совершенно другой, вещи зазвучали по-новому. И искусственность декорации, и надуманность игры актеров — все тут же ушло куда-то, дождь придал всему какую-то убедительную странность. Мы не можем все заранее предугадать, предвидеть, придумать. Жизнь гораздо богаче, чем любой вымысел. Я часто думаю, что если бы мы умели внимательнее наблюдать жизнь, насколько интереснее стали бы наши фильмы.

— А вам никогда не хотелось попробовать себя в документальном кино?

— По-моему, и в художественном кино можно стремиться к хорошему документализму.

В последнем моем фильме — «Они сражались за Родину» — одной из основных задач, которую мы ставили перед собой, было воссоздание атмосферы шолоховского романа. И здесь пристрастное отношение к фактуре помогало нам создать емкий образ войны. В частности, мы очень много снимали землю — землю разную и всегда одну и ту же — родную. Солдат, прошедший войну, навсегда запомнит эту землю — с этими травами, корнями, взрыхленную воронками. Солдат сжился с таким пейзажем, потому что кроме земли с этим мучительным и беспощадным песком и врага, с которым он сражался за эту землю, он не видел ничего. И поэтому нам хотелось снять землю с тем же душевным знанием и любовью, какое есть в шолоховских описаниях. Землю, к которой солдат прижимался, стараясь слиться с ней под днищем вражеского танка, в которую он закапывался, которую он отстаивал камень за камнем.

Вообще фильм этот был очень сложен: в романе много текста, текст очень плотный, а литературные отступления, описания природы и состояния солдат во время боя, как вы понимаете, крайне трудно переводятся на язык изображения. Поэтому, естественно, в картину вошло далеко не все, что мы сняли.

Работа над фильмом «Они сражались за Родину» принесла мне настоящее удовлетворение. Пожалуй, впервые в жизни я работал с такой хорошей литературой. Хотя мне, конечно, жаловаться грех. Я много раз снимал фильмы по прекрасным сценариям.

«Они сражались за Родину» (режиссер С. Бондарчук)

Кино все-таки начинается с литературы. Это неверно, когда говорят, например, что Феллини снимает без сценария. Он просто не записан у него на бумаге. Феллини носит его в себе. Вот уже больше двадцати лет я работаю в кино, и не помню, чтобы на основе плохого сценария получился хороший фильм. Материал, над которым тебе предстоит трудиться, должен давать стимул для поиска, открывать возможность творчества. Иначе я не представляю для себя работу над фильмом...

Творчество Юсова аккумулировало в себе многие черты, характерные для современного кинематографа. Оно являет собой пример подлинно самостоятельной операторской интерпретации предложенной фильмом драматургии, яркого воплощения режиссерского замысла, цельности и самобытности изобразительной трактовки. Умение Юсова передать среду, воздух, фактуру, создать атмосферу и настроение, вдохнуть жизнь в пространство кадра — это те слагаемые, которые определяют современный изобразительный стиль.

Николай Савицкий

Слово в идейном споре

Советское киноведение — в современной борьбе идеологий

Острота и интенсивность идеологического противоборства двух социальных систем нарастает по мере упрочения сил социализма и углубления общего кризиса, охватившего весь капиталистический мир. Как отмечалось в Отчетном докладе ЦК КПСС XXV партийному съезду, события последних лет убедительно подтвердили правильность принципиального положения, выдвинутого XXIV съездом,— о том, что «приспособление к новым условиям не означает стабилизации капитализма как системы». Жизнь полностью опровергла один из распространенных мифов буржуазной пропаганды, приписывающей капитализму способность избавиться от кризисов.

Общий кризис капиталистической системы неизбежно распространяется и на область идеологии и культуры, обнаруживая несостоятельность, глубочайшую исчерпанность социальных и духовных ценностей частнособственнического общества, отсутствие у него исторических перспектив. В то же время, как подчеркнуто в докладе Центрального Комитета, «социализм уже сегодня оказывает воздействие на мысли и чувства сотен миллионов людей на земле. Он обеспечивает людям труда свободу, подлинно демократические права, благосостояние, широчайший доступ к знаниям, прочную уверенность в будущем».

Притягательность идей социализма постоянно возрастает. Все глубже проявляется ныне влияние Советского Союза и всего социалистического содружества на ход мировых событий. Опираясь на мощь, сплоченность и активность лагеря социализма, на его крепнущий союз со всеми прогрессивными силами планеты, наша страна последовательно осуществляет программу дальнейшей борьбы за мир и международное сотрудничество, за свободу и независимость народов, выдвинутую XXIV съездом КПСС. Главное содержание этой программы заключается в том, чтобы добиваться решительного поворота от «холодной войны» к мирному сосуществованию государств с различным общественным строем, продолжения и углубления разрядки напряженности, развития всестороннего взаимовыгодного сотрудничества народов в широких масштабах.

В то же время разрядка, оздоровление международного климата не меняют в принципе расстановки противоборствующих сил на мировой арене и их социальной природы Более того, сегодня — в условиях крепнущего единства братских социалистических стран и консолидации сил, выступающих за мир, демократию, социальную справедливость и свободу народов, — идеологи буржуазного мира действуют куда активнее, чем прежде, в своих попытках защитить основы системы, построенной на эксплуатации человека человеком. Антикоммунизм усиленно внедряется ими не только в политику; проникая практически в любую область общественной жизни капиталистических стран, он влияет и на состояние культуры, поскольку художественное творчество, ориентированное соответствующим образом, является средством распространения буржуазной идеологии и обработки общественного мнения в духе враждебности к социализму. Наши идейные противники умело используют контролируемые ими органы печати, радио,

телевидение и кинематограф в целях реакционной антисоциалистической пропаганды. При этом они по-своему трактуют политику разрядки, ее конкретные результаты, в частности, договоренности, зафиксированные в третьем разделе Заключительного акта совещания в Хельсинки — «Сотрудничество в гуманитарных и других областях».

В докладе Генерального секретаря ЦК КПСС товарища Л. И. Брежнева на XXV съезде содержится твердый и недвусмысленный ответ тем, кто хотел бы — вопреки логике истории и интересам народов — воспользоваться новыми, сложившимися в процессе разрядки возможностями для расширения международных контактов — в целях вмешательства во внутренние дела социалистических государств и ведения пропаганды, враждебной делу социализма и прогресса. «Ведь предельно ясно,— заявил товарищ Л. И. Брежнев,— что разрядка, мирное сосуществование касаются межгосударственных отношений. Это означает прежде всего, что споры и конфликты между странами не должны разрешаться путем войны, путем применения силы или угрозы силой. Разрядка ни в коей мере не отменяет и не может отменить или заменить законы классовой борьбы».

А это, в свою очередь, означает столкновение разных мировоззренческих позиций, продолжение идейного спора, идеологической борьбы.

«Положительные сдвиги в мировой политике, разрядка создают благоприятные возможности для широкого распространения идей социализма,— говорил с трибуны XXV съезда КПСС Л. И. Брежнев. — Но, с другой стороны, идейное противоборство двух систем становится более активным, империалистическая пропаганда — более изощренной.

В борьбе двух мировоззрений не может быть места нейтрализму и компромиссам. Здесь нужна высокая политическая бдительность, активная, оперативная и убедительная пропагандистская работа, своевременный отпор враждебным идеологическим диверсиям».

●

Мировой экран — один из наиболее напряженных участков фронта идеологической борьбы: линии конфронтации передовой идеологии социализма и реакционной буржуазной идеологии пересекают его по многим направлениям. Социалистическое киноискусство, развивающееся в условиях прогрессивного общественного строя, несет миру правду о человеке, о великом деле революционной перестройки действительности, о нашем образе жизни, в корне отличном от условий существования трудящихся в странах капитала.

Лучшие фильмы, созданные советскими кинематографистами, художниками братских стран, проникнуты духом исторического оптимизма, искренней верой в неисчерпаемые творческие, созидательные возможности человечества, в неотвратимость социального прогресса. Идейность, гуманизм, демократичность, верность традициям реалистической культуры, высокий художественный уровень социалистического киноискусства обеспечили ему международный престиж и популярность у широких масс зрителей, о чем свидетельствуют многие почетные премии и награды, завоеванные фильмами Советского Союза и стран социализма на самых представительных мировых киносмотрах, отклики печати, живой интерес кинематографической общественности и обширных зрительских аудиторий к программам фестивалей, недель и ретроспективных показов наших картин, регулярно проводимых за рубежом.

Идейный заряд наших фильмов, реализм социалистического искусства действенно влияют на умонастроения в западных странах, поднимают международный авторитет Страны Советов, других социалистических государств, разоблачают измышления, распространяемые о нас и о нашей культуре

буржуазной пропагандой, развенчивают ее расхожие мифы, побуждают людей к активным размышлениям над проблемами социального бытия.

Искусство, вдохновляемое самыми передовыми идеалами эпохи, смело ведущее творческий поиск, активно вторгающееся в жизнь, раскрывающее содержание ее острых актуальных проблем, искусство, обращенное к человеку, глубоко осмысливающее его дела и помыслы, его внутренний мир, круг общественных и духовных интересов — а именно таким предстает ныне социалистический кинематограф в своих высших достижениях, — выглядит разительным контрастом на фоне явлений культуры, характерных для сегодняшнего состояния капиталистического общества. Условия буржуазной действительности порождают отчуждение человека в обществе, ведут к разрушению естественных связей между людьми, к расшатыванию основ человеческой нравственности, формируют «потребительское общество», в целом лишенное серьезных духовных интересов, социально инертное, изверившееся в возможности активно влиять на ход общественного развития или вовсе не задумывающееся над такой возможностью... «Все силы и средства империалистической пропаганды направлены на дезориентацию сознания личности, отвлечение ее от борьбы за свои права, на формирование потребительской психологии, чувства интегрированности в капиталистическую систему, что неизменно ведет к духовному обеднению и закабалению личности» *.

Буржуазный кинематограф, выполняя социальный заказ господствующего класса, преследует аналогичные цели. И чем отчетливее проявляется нестабильность капитализма, очевидная тщетность попыток создать «общество всеобщего благоденствия» в рамках частнособственнической системы, тем более разнообразными и изощренными становятся приемы и методы использования кино консервативными и реакционными силами, выполняющими охранительные функции по отношению к буржуазному строю.

Но одновременно на развитие западного кинематографа оказывают заметное влияние и диаметрально противоположные тенденции, характеризующие общественную ситуацию, складывающуюся в результате углубления экономического и идейно-политического кризиса капитализма: нарастание классовой борьбы трудящихся масс против гнета монополий, консолидация левых политических сил, подъем демократического и антиимпериалистического движения.

Известно, что государственные институты, буржуазные политические партии пользуются теперь все меньшим доверием народных масс, практически убеждающихся в их неспособности разрешить наиболее острые социальные и экономические проблемы общества. Вопиющие факты прямого нарушения конституционных норм исполнительными органами власти буржуазных демократий, коррупция, проникающая даже в высшие сферы государственного аппарата, еще более усугубляют этот кризис доверия. Кино капиталистических стран, прямо или опосредованно, отражает и эти реалии современной капиталистической действительности; в результате общая картина западной кинематографии представляется далеко не однозначной.

Буржуазное кино и кинематограф, существующий в условиях буржуазного строя, — явления, не совпадающие в принципе: второе гораздо шире, а главное, в большей степени неоднородно, нежели первое, поскольку включает и кинематографическое творчество, принадлежащее демократической и социалистической культуре, которая, согласно известному ленинскому положению, развивается в каждой национальной культуре досоциалистического общества в борьбе с культурой господствующего

---

* А. К. Кузьмин. Коммунистическое воспитание личности и идеологическая работа — «Коммунист», 1975, № 10.

класса. Поэтому при анализе творчества отдельных художников и конкретных произведений единственно надежным критерием, позволяющим верно оценить общественную значимость кинопроизведения и его место в сложной обстановке идеологической конфронтации, является его идейно-художественная направленность, понятая как равнодействующая всех элементов его содержательно-образной структуры.

Интегрируя последние достижения подлинного киноискусства, спекулятивно используя политические сюжеты, поставщики коммерческих киноподелок маскируют их реакционную ориентацию, бездуховность, дегуманизирующий потенциал. Поэтому столь актуальны для нашего киноведения задачи, сформулированные в известном Постановлении ЦК КПСС «О литературно-художественной критике», обратившем наше внимание на необходимость проявлять бóльшую активность и последовательность «в утверждении революционных, гуманистических идеалов искусства социалистического реализма, в разоблачении реакционной сущности буржуазной «массовой культуры» и декадентских течений, в борьбе с различного рода немарксистскими взглядами на литературу и искусство, ревизионистскими эстетическими концепциями». Особенности современного этапа идеологической борьбы, обусловленные переменами в международной обстановке, происшедшими в самое последнее время, только повышают значение этих задач.

Сегодня более остро, чем когда бы то ни было, стоит и вопрос о борьбе с псевдореволюционными концепциями троцкистского и маоистского типа, с идеологическими установками «левого» экстремизма, оказывающими влияние на творчество отдельных западных кинематографистов, на состояние зарубежного киноведения и кинокритики. Стремление крайне «левых» дискредитировать социалистическую действительность и социалистическое киноискусство путем обвинений «в отходе от основных принципов революции и революционной художественной культуры» непосредственно связано с их демагогическими нападками на внешнеполитический курс Советского Союза и братских стран. На XXV съезде КПСС была дана резкая отповедь попыткам такого рода. «Что до утверждений левацкого толка, будто мирное сосуществование означает чуть ли не «помощь капитализму», «замораживание социально-политического статус-кво», — говорится в Отчетном докладе ЦК КПСС съезду, — то на это мы отвечаем: всякая революция есть прежде всего закономерный результат внутреннего развития данного общества. Да и сама жизнь опровергает выдумки насчет «замораживания». Достаточно вспомнить о больших революционных переменах, которые произошли в мире за последние годы».

Характерно, что революционаризм и спекулятивные измышления «левых», их атаки на искусство стран социализма, верное революционным, гуманистическим идеалам, смыкаются по существу дела с идеологическими доктринами и пропагандистскими акциями наших противников из буржуазного лагеря, с линией правого оппортунизма, противоречащей марксистско-ленинской теории и практике социалистического строительства. В этой связи для нашего киноведения, призванного сказать свое веское слово в идейном споре с буржуазным искусством, особо существенным является положение Отчетного доклада ЦК КПСС XXV съезду партии — относительно важности последовательного соблюдения принципов партийности в науке и решительного отпора правооппортунистическим и «левацким» взглядам зарубежных идеологических противников. Нам нужно решительнее полемизировать с теми буржуазными теоретиками и критиками, которые берут под защиту картины, проповедующие человеконенавистничество, оправдывающие фашизм и расизм, фильмы, которые клевещут на рабочий класс и коммунистическое движение, содержат злонамеренные антисоциалисти-

ческие выпады и в то же время прославляют «подвиги» империалистической военщины в грязных войнах. Не менее решительным должно быть наступление на тех, кто дезориентирует зарубежного читателя и зрителя, представляя в искаженном виде историю развития и сегодняшнее состояние социалистического киноискусства, тенденциозно освещая творчество прогрессивных художников Запада, чьи фильмы, созданные в сложных условиях капиталистического кинопроизводства, вносят заметный вклад в дело борьбы за торжество идей мира, демократии и социального прогресса на земле.

Нашими киноведами и критиками за последнее время созданы серьезные работы, в которых предпринимается попытка всесторонне и глубоко осмыслить главные закономерности развития зарубежного кинематографа и его сегодняшнее состояние — с учетом роли и места кино в современной борьбе идей. Особый интерес среди них представляют книги А. Караганова *, В. Баскакова **, Г. Капралова ***. При всех заметных различиях, обусловленных индивидуальностью стиля, особенностями композиционного построения, выбором жанра (книга В. Баскакова — сборник статей, в то время как книги А. Караганова и Г. Капралова — исследования обзорно-монографического характера), они имеют немало схожих черт: в первую очередь их сближают единство партийной позиции авторов, общность в понимании определяющих тенденций мирового кинопроцесса, отчетливый акцент на проблемах идеологической борьбы в кинематографе, целенаправленный отбор материала, концептуальность. В силу перечисленных обстоятельств разговор об этих книгах в пределах одной статьи представляется оправданным — притом, что в нашу задачу не входит сейчас подробный разбор каждой из них *: прежде всего речь пойдет о тех аспектах, которые прямо касаются темы «экран и борьба идеологий».

В книге А. Караганова рассматриваются некоторые показательные тенденции развития кинематографа капиталистических стран — на основе анализа фильмов (преимущественно, выпуска середины 60-х — начала 70-х годов) и высказываний известных западных режиссеров, критиков, теоретиков искусства. Уже в самом начале (глава «Политика. Коммерция. Искусство») автор подчеркивает наличие многосторонних связей художественного творчества с явлениями внутренней социально-политической жизни и международной обстановкой, указывая на иллюзорность еще довольно распространенных в среде буржуазной интеллигенции представлений о якобы возможной независимости искусства от политики, о его незаинтересованности в общественных проблемах.

Переходя к анализу характерных тематических и стилистических направлений современного западного кино, к творчеству отдельных режиссеров и конкретному разбору фильмов, автор высказывает важную мысль о том, что в рамках схематичного деления искусства на «реалистическое» и «модернистское», при всей важности учета этих дефиниций, невозможно составить верное представление о реальном соотношении сил, участвующих в борьбе идей на мировом экране. «Самой практикой жизни, — говорится в книге, — на первый план при оценке произведений искусства, являющегося сильным средством воздействия на людей, выдвигаются критерии политические, социальные».

Под этим углом зрения А. Караганов и рассматривает общие закономерности, характеризующие одно из главных, в смысле

---

* А. Караганов. Киноискусство в борьбе идей. М., Политиздат, 1974.

** В. Баскаков. Экран и время. М., «Искусство», 1974.

*** Г. Капралов. Игра с чертом и рассвет в урочный час. М., «Искусство», 1975.

* По отношению к книгам В. Баскакова и Г. Капралова такая работа частично проделана автором этих строк в рецензиях, опубликованных в журнале «Литературное обозрение», 1975, № 7 и 1976, № 4 — соответственно.

участия киноискусства в идеологической борьбе, течений в кинематографе Запада — политический фильм, как область кинематографического творчества, в которой наблюдается сегодня наиболее активное противоборство двух культур — буржуазной и демократической, социалистической, — существующих в современном капиталистическом обществе и выражающих интересы и идеологию антагонистических классов.

Факт широкого вторжения кинематографа в политику и политики в кинематограф, изменение «репертуарных пропорций» в пользу фильмов, трактующих с определенных идеологических позиций явления социальной жизни, связывается в первой главе книги с зависимостью кино капиталистических стран от воли хозяев кинобизнеса (продюсеров, банков, прокатных компаний), стремящихся подчинить его целям буржуазной политики и пропаганды, одновременно используя интерес широкой публики к политической проблематике для повышения рентабельности кинопроизводства. Приводя в качестве примеров открытой антисоветской и антисоциалистической пропаганды такие ленты, как «Председатель» (режиссер Ли Томпсон), «Топаз» (режиссер Альфред Хичкок), цикл картин о похождениях контрразведчика Джеймса Бонда, «Самый длинный день» (группа постановщиков под руководством Даррила Занука), «Битва в Арденнах» (режиссер Кен Энникен), «Николай и Александра» (режиссер Фрэнклин Шеффнер), «Молчаливый» (режиссер Клод Пино-то), «Змея» (режиссер Анри Вернэй), автор убедительно показывает, что современное буржуазное кино находится в русле общих направлений империалистической политики, чутко улавливает ее тактические повороты, повторяет с экрана ее пропагандистские лозунги. При этом отмечается, что характерной особенностью фильмов, включающихся в борьбу идей на стороне сил реакции, является их запрограммированность на привлечение массового зрителя.

Это наблюдение не только точно характеризует попытку политизировать буржуазный кинематограф с помощью самых современных и широко доступных массовой аудитории экранных средств, оно подводит и к некоторым выводам относительно наших фильмов, призванных давать бой чуждым идеям и взглядам. Ведь бывает, что наши картины, посвященные острым вопросам международной политики, оказываются в невыгодном положении на мировом экране — из-за того, что дидактична и неувлекательна сама форма кинематографического повествования. Несмотря на очевидную важность и номинально верную трактовку заложенной идеи, такие фильмы, по существу, не активны в принципиальном споре социализма с реакционной идеологией Запада.

Сближение коммерческого и «серьезного» кино, на котором подробно останавливается А. Караганов,— весьма существенный и симптоматичный процесс: его необходимо иметь в виду при оценке идеологической функции кинематографа в мире частной собственности. Ведь «потребительская психология» экранных персонажей, прославление культа «сильной личности», проповедь вседозволенности, эгоцентризма и некоторые другие типичные черты, определяющие смысловую направленность конвейерной коммерческой кинопродукции Запада, снижают социальную активность индивидуума и тем самым превращают его в более послушный объект идеологических манипуляций буржуазной пропаганды, нацеленной на сохранение капиталистических порядков в обществе. В том же направлении воздействуют на зрителя и распространенные мотивы многих произведений кинематографа, не лишенного подлинных художественных достоинств, психологической глубины, достоверности в отражении фактов действительности, но вместе с тем проникнутого настроениями безысходности, неверия в возможность прогрессивных социальных преобразований и утверждения в жизни нрав-

ственного, гуманистического начала. Аналогичным целям служат в конечном итоге и ленты эротического содержания. Говоря об этом течении в буржуазном кино, автор книги полемизирует с мнением некоторых зарубежных кинодеятелей, «левых» бунтарей в искусстве, склонных отождествлять неограниченную свободу экранного изображения сексуальной жизни с подлинной духовной свободой человека и со свободой творчества, придавая «сексуальной революции»... антибуржуазную направленность.

Касаясь явления «диффузии» коммерческого и «серьезного» кино (как пример подобной «диффузии» взят фильм Фрэнсиса Форда Копполы «Крестный отец»), А. Караганов характеризует ее как опасную мимикрию, скрывающую подлинную сущность буржуазной «массовой культуры». Автор настаивает на классовой, марксистской трактовке понятия «массовая культура», критикует крайние точки зрения на эту проблему: отрицание объективной идейно-художественной ценности завоевавших широкую популярность произведений искусства, которым противопоставляется искусство для элиты, и, с другой стороны, возведение зрительского (кассового) успеха в ранг главного критерия, определяющего принадлежность того или иного произведения к истинным достижениям культуры.

В трех главах книги («Драма познания», «Левое» бунтарство в киноискусстве», «Зарубежное прогрессивное кино: успехи и трудности») рассматриваются различные аспекты творчества ряда выдающихся западных режиссеров (Микеланджело Антониони, Ингмара Бергмана, Стэнли Кубрика, Федерико Феллини); в связи с влиянием «левого» экстремизма на мироощущение художественной интеллигенции, нашедшего свое отражение в современном западном кинематографе, разбираются фильмы Витторио Орсини, Паоло и Витторио Тавиани, Марко Беллоккио, Жана-Люка Годара, Коста Гавраса, деятельность участников движения «Молодое немецкое кино», западноберлинской кинематографической группы маоистской ориентации «Поезд» и парижской — «Имени Дзиги Вертова»; дается анализ развития прогрессивных тенденций в киноискусстве капиталистических стран, представленных работами Джулиано Монтальдо, Франческо Рози, Нанни Лоя, Уго Грегоретти, Джилло Понтекорво, Элио Петри, Бернардо Бертолуччи, Дамиано Дамиани, Марио Моничелли, Этторе Скола, Бернара Поля, Бу Видерберга, Акиры Куросавы, Стэнли Креймера, Артура Пенна, документалистов, следующих традициям реалистического социального фильма.

Противоречивость творческих исканий таких мастеров, как, например, Антониони, Бергман, Феллини, некоторых молодых режиссеров ФРГ, Италии, Франции, США, возникающий порой разрыв между благородными в своей основе намерениями этих художников и их конкретным воплощением в произведениях искусства, А. Караганов рассматривает как следствие добросовестных заблуждений, как драму людей, разочарованных в буржуазном образе жизни, критически воспринимающих окружающую их капиталистическую действительность, но далеких от научного постижения основополагающих закономерностей общественного развития и реальных ценностей социализма, в том числе — нравственных.

В свете актуальных задач нашего киноведения в борьбе идеологий, вытекающих из опасности раскола коммунистического и рабочего движения и искажений его марксистско-ленинских основ — в результате враждебных действий как правого, так и «левого» ревизионизма, — особого внимания заслуживают те страницы книги «Киноискусство в борьбе идей», где говорится о проявлениях «левого» бунтарства в зарубежном кинематографе. В качестве опорного тезиса автор выдвигает здесь положение о том, что «близость понятий «левый» и «прогрессивный», еще недавно казавшаяся очевидной, ныне то и дело нарушается».

Бесплодность идеологии «левого» экстре-

мизма, уводящего кинематограф в сторону от магистральных путей развития подлинно революционного киноискусства, в глухой тупик пустого экспериментаторства под революционаристскими лозунгами, от которых буржуазии ни холодно ни жарко, отчетливо сказалась в творческой биографии Годара. Усматривая уже в ранних фильмах этого режиссера («Маленький солдат», «Альфавиль») начало его эволюции в направлении индивидуалистического мелкобуржуазного бунта и далее — к полному отказу от истинных целей и принципов реалистического кино антибуржуазной направленности (характерный пример — один из последних годаровских опусов «Все в порядке»), А. Караганов заключает: «Годар изолировал себя своими сектантскими, раскольническими идеями, оказался в одиночестве, как и другие буржуазные индивидуалисты. К такому финалу закономерно привела его эстетическая «левизна», соединившаяся с левацко-ревизионистским пересмотром революционного опыта рабочего класса Франции».

Доказывая настоятельную потребность не снижать накала борьбы с «левым» экстремизмом, который, проникая и в кинематограф, оказывает услугу нашим идеологическим противникам в их попытках подорвать единство революционных сил современности и прежде всего, дезориентирует революционно настроенную молодежь, автор замечает, что «в этой борьбе возможны и необходимы не только методы «отсечения», «отбрасывания», но и серьезная разъяснительная работа с добросовестно заблуждающимися молодыми творческими работниками».

В своей книге А. Караганов уделяет значительное место реалистическим произведениям киноискусства западных стран, в которых активно разрабатываются темы рабочей жизни и классовой борьбы трудящихся. Количественные и качественные изменения в кинематографе «рабочей темы» на Западе, начавшиеся во второй половине 60-х годов, поставлены автором в прямую зависимость от возросшей политической активности рабочего класса, подъема революционного и антиимпериалистического движения, укрепления международного авторитета Советского Союза и государств социализма,— что вызвало в среде демократически настроенной интеллигенции капиталистических стран сдвиг влево и, естественно, нашло свое отражение на экране.

Обращаясь к опыту прогрессивного итальянского кино последнего десятилетия, А. Караганов устанавливает факт преемственности традиций и принципов неореалистической школы и их дальнейшего обогащения в таких фильмах, как «Рабочий класс идет в рай», «Дело Маттеи», «Сакко и Ванцетти», «Тревико — Турин» и ряде других, чья идейная направленность свидетельствует, как отмечает автор, о р е п о л и т и з а ц и и кинематографа Италии на новом уровне, о тенденции ф р о н т а л ь н о й критики порядков в обществе частного предпринимательства — в произведениях, широко обобщающих материал буржуазной действительности.

Характеризуя процесс проникновения социальной тематики на экраны других капиталистических стран Европы и США, А. Караганов останавливается на попытках молодых шведских кинематографистов создать, пользуясь приводимым в книге выражением критика Джемса Пола Гея, «творчески жизнеспособный социалистический реализм» в национальном кино,— выделяя творчество Бу Видерберга («Одален-31», «Джо Хилл»); здесь же говорится о фильме выдающегося японского режиссера Акиры Куросавы «Додескаден» и недавних работах Стэнли Креймера («Благослови зверей и детей», «Оклахома, как она есть»), о значительном произведении Сиднея Поллака, продолжающего традиции критического реализма в американском кино,— «Загнанных лошадей пристреливают, не так ли?», о лентах Артура Пенна, Ральфа Нелсона, Роберта Уайза и короткометражных

кинодокументах мюнхенской группы «Дас Тим».

Буржуазная пропаганда в своих нападках на социализм и социалистическое искусство широко пользуется различного рода измышлениями в попытках обосновать один из ее излюбленных тезисов — о том, что социалистический строй якобы несовместим с подлинной свободой личности, а следовательно, и художественного творчества. Сама жизнь решительно опровергает подобные утверждения наших идеологических противников. Газета «Правда» недавно справедливо писала по этому поводу: «В результате полной и окончательной победы социализма в СССР государство диктатуры пролетариата переросло в общенародное государство, которое выражает интересы и волю всего общества. Этому способствовала новая общеполитическая обстановка в стране, создавшаяся благодаря преодолению последствий культа личности... Одним из наиболее ярких и бесспорных подтверждений истинно свободного характера социалистического строя служит его мораль. Запрет, который она налагает на культ насилия, жестокости, расового превосходства, пропаганду войны, национализма,— это тоже проявление народовластия и вместе с тем подлинного гуманизма социалистического общества» *.

Заключительная глава книги А. Караганова содержит полемику с нашими противниками в идейном споре по вопросу о подлинных и мнимых свободах, которыми располагает творческая личность при социализме и — в буржуазном обществе. В условиях нынешнего идеологического противоборства двух систем вопрос этот стоит исключительно остро.

Опираясь на известное положение марксизма-ленинизма о невозможности жить в обществе и быть свободным от общества, автор выдвигает в качестве одного из главных аргументов следующий: «Степень свободы художника зависит не оттого, насколько громко он декларирует свою свободу, а в конечном счете оттого, каким общественным силам и идеям он сознательно служит, от фактического содержания его художественного творчества и общественной деятельности». Развивая эту мысль, А. Караганов выступает против отвлеченной постановки вопроса об отношении искусства к обществу, не учитывающей конкретно-исторического содержания данного понятия. Применительно к положению художника при социализме суть его, как пишет автор, состоит в том, что, «осознав необходимость служить своим искусством социалистическому обществу, художник сознательно подчиняет свое творчество целям этого общества, интересам народа. Поскольку общественные цели осознаны им, они стали его личными целями (разрядка моя.— *Н. С.*). Вне служения им художник не может свободно проявить свою творческую индивидуальность. Коммунистическая партийность такого художника никак не противоречит свободе его творчества, а, напротив, является ее проявлением».

Отсюда следует итоговый вывод автора книги. «...В странах победившего социализма,— пишет А. Караганов,— импульсом и содержанием творчества становится практика социалистического строительства, прокладывающая новые исторические пути человечеству. Значение этих процессов и закономерностей, безусловно, будет расти по мере роста освободительного движения трудящихся в странах капитала, по мере формирования и развития коммунистических общественных отношений в странах победившего социализма».

●

В книге В. Баскакова «Экран и время» собраны статьи по актуальным проблемам мирового киноискусства, написанные в 1966—1972 годах. Обращаясь к широкому

---

* И. Александров. О свободах подлинных и мнимых. — «Правда», 20 февраля 1976 г.

кругу тем, анализируя кинопроизведения, созданные кинематографистами Италии, Франции, Швеции, США, посвятив специальный раздел сборника советским фильмам 60—70-х годов, автор наиболее подробно рассматривает черты современного кинематографического процесса, непосредственно связанные с участием кино в битве идей.

Характеризуя в открывающей сборник статье «Экран и идеологическая борьба» общее состояние мирового кинематографа, В. Баскаков пишет: «На белом полотне экрана, как и всюду в мире, сталкиваются противоположные силы и тенденции. Лучшие фильмы социалистических стран, отмеченные жизненной правдой, высоким и действенным гуманизмом, произведения прогрессивных художников капиталистического Запада, бичующие уродства капитализма и преисполненные симпатии к людям труда, их нуждам и чаяниям, молодая кинематография развивающихся стран противостоит широкому и мутному потоку буржуазной кинопродукции, отравляющей сознание масс ядом неверия в человека и его будущее».

Во вступительной части этой статьи автор приводит высказывания В. И. Ленина о киноискусстве и его значении для дела коммунистического воспитания и подчеркивает, что ленинское учение о двух культурах дает верный ключ к пониманию методологических вопросов, связанных с определением места кинематографа в борьбе идеологий.

Отмечая широко распространенный факт расхождения между субъективными намерениями и взглядами на искусство художников буржуазного Запада и объективным содержанием их творчества, В. Баскаков рассматривает мировоззрение, общественные позиции художника как обстоятельства, оказывающие непосредственное влияние на конечный творческий результат, на его идейную направленность. При этом автор справедливо указывает, что среди других искусств, существующих в условиях буржуазного общества, кино особенно сильно зависит от идеологических установок господствующего класса и экономической конъюнктуры. «Крупные капиталистические монополии, прежде всего американские,— говорится в статье,— держат сейчас в своих руках преобладающую долю кинопроизводства и кинопроката во многих странах. Отлично понимая значение кино как средства влияния на массы, они финансируют производство и прокат фильмов, пропагандирующих социальные и моральные «ценности» капитализма, картины реакционного, антикоммунистического содержания». Зависимым положением кинематографа от коммерческих интересов частного предпринимательства, с одной стороны, и от официального курса внутренней и внешней политики государства и связанных с нею пропагандистских целей буржуазии — с другой, объясняется, по мысли автора, засилие картин, проповедующих культ силы и оружия, эстетизирующих жестокость «сверхсексуальных лент» и фильмов антисоветской и антисоциалистической направленности на экранах Запада.

Переходя далее к вопросу о буржуазной «массовой культуре» и ее коренных отличиях от истинного искусства, обращенного к широким народным массам и выражающего их интересы, В. Баскаков, опираясь на примеры из истории советского и зарубежного кинематографа, включая такие фильмы, как «Броненосец «Потемкин», «Мать», «Чапаев», трилогия о Максиме, «Баллада о солдате», «Судьба человека», напоминая о достижениях американского кино критического реализма в 30-е годы, о ранних картинах Чарлза Чаплина и лентах итальянского неореализма, показывает, что массовость всегда принадлежала к главным традициям социалистического, демократического искусства, которое и сегодня активно противостоит как «массовой буржуазной культуре», так и декадентскому, элитарному искусству, зачастую обнаружива-

ющему свою близость к последней в смысле реакционной направленности и дегуманизирующего влияния на человеческую личность.

Представители художественного авангарда в современном западном кино считают, как известно, что их творчество, рассчитанное на «элитарные вкусы», не имеет точек соприкосновения с потоком стандартной продукции буржуазного коммерческого кинематографа, что оно антибуржуазно уже в силу своего некоммерческого характера. Подобные амбиции поддерживаются еще и тем обстоятельством, что кинематографический авангардизм, касаясь социальной проблематики и бравируя «левой» фразой, нередко мимикрирует под революционное искусство. Отсюда идут попытки (отголоски этой тенденции можно найти и в нашем киноведении) разделить весь западный кинопроцесс на два непересекающихся потока: «коммерческий» и «некоммерческий». На страницах своей книги В. Баскаков обосновывает принципиальную методологическую неточность такого подхода и предлагает, со своей стороны, следующее: «Применительно к западной кинематографии правильнее было бы говорить не о «коммерческом» и «некоммерческом» кино, а о различных видах одного и того же буржуазного киноискусства, которому противостоит искусство демократическое, прогрессивное, тяготеющее к реализму, проникнутое критическим духом по отношению к буржуазному обществу, его мировоззрению, морали».

Важным, с точки зрения выработки надежных критериев, обеспечивающих полноту киноведческого анализа сложных явлений в киноискусстве Запада, представляется мне тот раздел книги, где говорится о влиянии идеалистической философии на мировой кинематограф, проявившемся особенно заметно в послевоенный период. В. Баскаков отмечает здесь, что в послевоенные годы в европейском и американском кинематографе появилось немало фильмов, идейно-эстетическая концепция которых была основана на экзистенциалистских, фрейдистских и неофрейдистских теориях. «Элементы критики различных проявлений буржуазной действительности, характерные для многих из этих произведений,— пишет автор книги,— нередко сбивали с толку теоретиков искусства, и они, вылавливая в структуре фильмов крупицы этой критики, мало обращали внимания на идейную основу самих произведений, зачисляя их в разряд прогрессивных явлений зарубежной культуры». Вполне очевидно, что критика идеалистических философских концепций, в той или иной степени определяющих идейно-художественную ориентацию творчества многих западных режиссеров, в чем можно убедиться на примере обширного перечня фильмов последнего времени, принадлежит к числу актуальных задач нашего киноведения; обусловленных характером современной идеологической борьбы.

Одним из главных достоинств книги В. Баскакова является, на мой взгляд, наличие обстоятельного анализа совокупности фактов и явлений, прямо или косвенно связанных с настроениями «ультралевой» «революционности» в кругах художественной интеллигенции капиталистических стран и в известной мере повлиявших на развитие зарубежного кинематографа, особенно после событий 1968 года во Франции и других государствах буржуазной Европы и в Соединенных Штатах. Излагая концепцию Герберта Маркузе, с именем которого обычно связывают теорию «третьего пути» общественного развития, отвергающую и путь классического капитализма и путь пролетарской революции; прослеживая (на значительном временном интервале — от появления «Альфавиля» до «Ветра с Востока») творческую судьбу Жана-Люка Годара; упоминая о картине французского режиссера Марина Кармица «Товарищи», близкой по проблематике к последним годаровским лентам; приводя примеры фильмов, чья антисоветская, антисоциалистическая направленность замаскирована левацкой

фразеологией маоистского, троцкистского толка («Че», «Признание», «Убийство Троцкого», «Китай близко», «В. Р. Тайны организма») и зачастую приправлена откровенной порнографией под флагом «сексуальной революции»; критикуя теорию и практику «развернутого кино», В. Баскаков вскрывает мелкобуржуазную, анархо-индивидуалистическую основу левацкого бунтарства на экране и вокруг него, бесплодность и объективную вредность левоэкстремистских эскапад для революционного рабочего движения и приходит к заключению, что «бунтарские» настроения определенной части кинохудожников Запада, даже если они облечены в форму анархического протеста и абстрактной «революционности», имеют важное принципиальное значение как показатель глубокого брожения в среде творческой интеллигенции, как один из симптомов углубляющегося кризиса буржуазной идеологии (разрядка моя.— *Н. С.*), капиталистической общественной системы в целом».

Значительное место в книге отведено творчеству таких итальянских режиссеров прогрессивного направления, как Дамиано Дамиани, Элио Петри, Джулиано Монтальдо; наличие тенденции «беспощадного критического реализма» в современном американском кинематографе автор связывает с картинами Стэнли Креймера, Сиднея Поллака, Артура Пенна, созданными в последние годы; произведения выдающихся европейских кинематографистов — Микеланджело Антониони, Федерико Феллини, Лукино Висконти, Пьера Паоло Пазолини, Ингмара Бергмана — анализируются с учетом особенностей художнических и мировоззренческих позиций этих режиссеров, объективно обусловивших сложность и противоречивость их творческих исканий.

Включенную в сборник статью «Неореализм сегодня» отличает целостный анализ этого прогрессивного, демократического в основе своей течения в послевоенном итальянском кино, вызванного к жизни антифашистским Сопротивлением, связанного с ростом влияния коммунистической идеологии в странах Европы после второй мировой войны и находившегося «вне орбиты буржуазной культуры». Актуальное значение достижений неореалистической школы автор усматривает в животворности традиций неореализма, с наглядной отчетливостью проявившей себя, например, в итальянском политическом кино конца 60-х — начала 70-х годов, в его глубоком влиянии на развитие передового киноискусства в капиталистических странах сегодня.

В статье «Черты кинопроцесса», посвященной, как и три других статьи второго раздела сборника, советскому киноискусству, В. Баскаков развивает, в частности, важную мысль о необходимости более полного осмысления в нашей киноведческой литературе богатейшего опыта отечественного кино 30-х годов, представляющего, по выражению автора, «титанический и новаторский вклад в искусство экрана, в социалистическую культуру». Как известно, буржуазная критика и кинотеория склонны противопоставлять советские фильмы, созданные в 20-е годы, картинам, появившимся у нас в последнее предвоенное десятилетие, рассматривая это время как период «застоя и конформизма» в советском кинематографе. Правда, как пишет В. Баскаков, «проведенные Госфильмофондом СССР за последние годы в ряде стран ретроспективные показы советских фильмов 30-х годов показали несостоятельность этих взглядов, опровергли измышления теоретиков, утверждавших, что советское искусство в 30-е годы «окончилось» и «переродилось». Тем не менее и сегодня советский кинематограф 30-х годов знают за границей довольно поверхностно, гораздо слабее, чем фильмы предшествующего десятилетия. В силу этого потребность в новых исследованиях, обобщающих замечательные достижения наших киномастеров в 30-е годы, устанавливающих факт преемствен-

ности революционных, демократических традиций в советском киноискусстве (на проведении таких исследований настаивает автор книги), диктуется еще и наступательно пропагандистским характером работы нашего киноведения в условиях борьбы идеологий.

В системе приведенных В. Баскаковым аргументов, подкрепляемых удачно подобранными примерами из практики современного кинематографа и их внимательной всесторонней оценкой по главным критериям, принятым марксистско-ленинской эстетикой и критикой, убедительно выглядит вывод одной из глав сборника, одновременно обобщающий, как мне кажется, содержание книги «Экран и время» в целом: «Реальные факты говорят о том, что в мировом киноискусстве неминуемо будут укрепляться прогрессивные тенденции, будет обретать силу передовое реалистическое искусство, способное правдиво и ярко отразить происходящие в мире процессы, и многие талантливые художники, которые еще только ищут выход из духовного кризиса, в конце концов освободятся из плена реакционных буржуазных идей, выйдут из тенет декаданса и индивидуализма. И в этом новое доказательство неисчерпаемой силы и энергии реализма».

●

В довольно обширной библиографии по проблемам современного зарубежного кино у нас еще очень мало книг, содержание которых давало бы сравнительно цельное представление о состоянии мирового киноискусства на материале фильмов, созданных в Европе и США в самые последние годы. Книга Г. Капралова «Игра с чертом и рассвет в урочный час» отчасти восполняет пробелы, возникшие из-за отсутствия систематичности и полноты в изучении нашим киноведением ведущих тенденций, определяющих развитие современного кинематографа ряда западноевропейских стран и Соединенных Штатов, поскольку включает обширный и преимущественно новый фильмографический материал.

Однако значение данной книги вовсе не ограничивается, на мой взгляд, ее информативной насыщенностью. Работа Г. Капралова — не просто разносторонний обзор положения, сложившегося на сегодня в киноискусстве Англии, Франции, Италии, Швеции, США; это еще и серьезное исследование основных закономерностей, характеризующих развитие кино в капиталистическом мире, труд, теоретически обоснованный и завершенный — в рамках принятых и предложенных автором концепций. Хочется также отметить, что значительная часть фильмов, фигурирующих на страницах книги, разбирается Г. Капраловым подробно, с выявлением связей между системой выразительных средств и суммой идей, высказываемых с экрана.

Авторское предисловие обращает наше внимание на повышенный интерес современного киноискусства к человеку, к его психологии, к его нравственному миру. Как мне думается, эта тенденция, ставшая заметной в кинематографиях разных стран, начиная примерно с середины 50-х годов, есть частное отражение общего прогресса, наблюдающегося сегодня в мировой культуре и связанного с оживлением острых дискуссий о коренных вопросах гуманизма в новых социально-исторических условиях. В истоках этого процесса — опыт революционной перестройки действительности на социалистических началах, изменившееся в пользу социализма соотношение сил на мировой арене, влияние итогов минувшей войны и уроков антифашистского Сопротивления на общественное сознание и художественное творчество за рубежом, стремительное наступление научно-технического прогресса, общий кризис капиталистической системы, распространившийся и на область буржуазной культуры.

Вместе с тем, в свете материалистических представлений о характере современного исторического развития, вполне оче-

видно, что «выдвижение проблем гуманизма в центр идеологической борьбы на международной арене обусловлено особенностями переживаемого нами времени. Именно сейчас с особой остротой встал вопрос о судьбах человека и человечества, о будущем цивилизации» *.

Характеризуя попытки буржуазной философии объяснить «парадоксы современного человечества», Г. Капралов отмечает, что ее представители «как правило, ссылаются то на иррациональность человеческой натуры, на ее «божественные и демонические начала», то на ее «роковую» природную обусловленность животными инстинктами. Они апеллируют к различным религиозным доктринам, выдвигают чисто биологические и психологические аспекты, но неизменно, по сути дела, игнорируют, сводят так или иначе на нет социальную обусловленность человеческого поведения, тот факт, что человек не только природное существо, но всегда является и своеобразной точкой пересечения различных координат той или иной социально-политической структуры».

Подчеркнув, что и буржуазный кинематограф все активнее включается сегодня в спор о человеке, автор указывает на неразрывную взаимозависимость между философскими взглядами художника, его мировоззренческой позицией, его пониманием причин и следствий общественного процесса и тем, как трактуется в искусстве проблема человека, как оцениваются его силы и возможности, цели и смысл человеческого бытия. «Однако именно в сфере мировоззренческой,— замечает Г. Капралов,— многие художники капиталистического мира вольно или невольно попадают в плен господствующих спекулятивных идеалистических представлений, в тенета современной буржуазной мифологии».

Разоблачительный пафос книги «Игра с чертом и рассвет в урочный час» направлен против различных форм проявления буржуазной идеологии в области кинематографического творчества, против системы идеологических мифов, распространяемых буржуазным кино.

Мистифицирующую функцию буржуазного искусства автор рассматривает как следствие мистифицированной формы капиталистических общественных отношений, открытой Марксом, и одновременно отмечает, что особенность кинематографа, связанная с натуральностью экранного изображения, идентичность последнего явлениям и предметам реального мира облегчает внушение иллюзорных представлений о них средствами кино, допускает в фильме подмену их истинного содержания мистификацией, выдаваемой за правду. Подобная подмена зачастую и происходит, считает Г. Капралов, в таких значительных картинах, как «Блоу ап» Микеланджело Антониони, «Вторичные» Джона Франкенхеймера, «Персона» Ингмара Бергмана, «Мушетт» Робера Брессона, далеких от социального анализа действительности во всей совокупности существующих в ней внутренних связей, не дающих никаких рациональных объяснений драмы некоммуникабельности, духовной опустошенности и отчаяния персонажей.

Рассматривая развитие киноискусства как социально детерминированный процесс, Г. Капралов анализирует наиболее характерные тенденции, проявившиеся в западноевропейском и американском кино конца 60-х — начала 70-х годов, в связи с той общественно-политической обстановкой, которая сложилась к этому времени в ряде капиталистических стран и привела, в частности, к событиям 1968 года, года небывалой политической активности левого студенчества и массовых выступлений трудящихся, сопровождавшихся подъемом антиимпериалистического и антимилитаристского движения. Отмечая неоднородность по-

---

* В. Овчинников. Проблемы гуманизма в современной идеологической борьбе. — «Правда», 16 августа 1975 г.

литических сил, направлявших молодежный протест, участники которого нередко «объединялись под анархистскими, экстремистскими, маоистскими лозунгами», автор указывает, что это не могло не отразиться и на киноискусстве. «Так создалась,— пишет Г. Капралов,— новая ситуация, с одной стороны, помогавшая деятельности прогрессивных демократических кинематографистов, но с другой — и, пожалуй, в еще большей степени, что определялось опять-таки противоречиями самого движения леворадикального протеста,— создавшая почву для новых манипуляций буржуазных идеологов. «Демифизация» (на экране.— *Н. С.*) пошла рука об руку с фабрикацией новых мифов».

Самая обширная и, как мне представляется, наиболее интересная глава книги «Атака на мифы» посвящена разбору кинопроизведений, созданных передовыми художниками западноевропейских стран и США в начале 70-х годов, фильмам, показывающим «личность в реально детерминированном мире, вступающую в конфликт с этим миром... в результате конкретно-исторических, классовых противоречий».

Г. Капралов относит сюда такие картины, как «Сакко и Ванцетти» и «С нами бог» Джулиано Монтальдо, «Кеймада» Джилло Понтекорво, «Люди против» Франческо Рози, «Признание комиссара полиции прокурору республики» Дамиано Дамиани, «Следствие по делу гражданина вне всяких подозрений» Элио Петри, «Джо Хилл» и «Одален-31» Бу Видерберга, «Маленький большой человек» Артура Пенна, «Голубой солдат» Ральфа Нелсона, «Беспечный ездок» Дэнниса Хоппера, «Забриски Пойнт» Микеланджело Антониони, «Загнанных лошадей пристреливают, не так ли?» Сидней Поллака, «Благослови зверей и детей» Стэнли Креймера, «Ночь святого Хуана, или Мужество народа» Хорхе Санхинеса.

Касаясь настроений тревоги, неуверенности в будущем, неудовлетворенности реакционным внешнеполитическим курсом правительства, распространенных в американском обществе и связанных, в частности, с войной во Вьетнаме и влиянием ее последствий на внутреннюю жизнь США, автор останавливается на двух значительных фильмах 1972 года — «Посетители» Элиа Казана и «Лучший день нашей жизни» Гордона Дэвидсона.

Процесс политизации западного кино проиллюстрирован в книге Г. Капралова анализом ряда картин, созданных итальянскими режиссерами прогрессивного направления,— «Дело Маттеи», «Рабочий класс идет в рай», «Задержанный в ожидании суда», «Следствие закончено: забудьте», «Именем итальянского народа». «Эти фильмы,— пишет автор,— с разной степенью художественного успеха продолжают ту линию, что так четко была прочерчена лучшими итальянскими лентами — участниками и призерами VII Московского международного кинофестиваля». Один из руководителей Итальянской коммунистической партии Джорджо Наполитано говорил тогда по поводу программы, показанной итальянскими кинематографистами в Москве: «Наиболее значительным явлением кино Италии я назвал бы очень сильный подъем гражданственности, связанный с общим подъемом рабочего и демократического движения, усилившегося в последние годы. Этот подъем характеризуется борьбой итальянских трудящихся за единство действий, общим сдвигом общества влево, назревшей необходимостью социального обновления и демократического прогресса. Это, несомненно, положительным образом отразилось и на кинопродукции последних лет».

Весьма ценным, на мой взгляд, является обобщающее наблюдение Г. Капралова, приводимое в главе «Атака на мифы»,— относительно творчества художников капиталистических стран, «стремящихся освободить кино от мифологизации, обратить его к реальной жизни, реальным социально-политическим битвам нашего века»; для таких мастеров, по мысли автора, характер-

ны «поиски новых форм подлинно демократического искусства, соединяющего идеи классовой борьбы против буржуазного общества с лучшими эстетическими завоеваниями реалистического кино».

Отдельно рассматриваются в книге (глава «Калейдоскоп цинизма и отчаяния») фильмы, позволяющие проследить важную тенденцию, отчетливо заметную в западном кинематографе с конца 60-х — начала 70-х годов и представляющую собой своеобразную реакцию буржуазного коммерческого кино на рост социальной активности трудящихся и молодежные выступления в странах капитала после известных событий 1968 года: появление целого потока картин, «с поверхности критикующих, бунтарских, а на деле охранительных» (Г. Капралов) по отношению к буржуазным общественным устоям. Автор убедительно показывает спекулятивный, мистификаторский характер таких фильмов, как «M.A.S.H.» Роберта Альтмана, «Земляничное заявление» Стюарта Хагмана, «Мими-металлург, уязвленный в своей чести» Лины Вертмюллер, «Приключение это приключение» Клода Лелюша, «Годспелл» Дэвида Грина, «Большая жратва» Марко Феррери, формально касающихся актуальных проблем общественно-политической жизни, но по существу псевдоразоблачительных, не имеющих ничего общего ни с осуждением милитаризма, ни с критикой капиталистической эксплуатации и бездуховности «потребительского общества».

В последней главе книги («Рассвет в урочный час») Г. Капралов, основываясь на анализе американских фильмов, вышедших на экран в 1973—1974 годы («Оклахома, как она есть», «Пугало», «Влияние гамма-лучей на рост маргариток», «Конрек»), высказывает мысль о том, что в последнее время в кино США на первый план выдвигается «направление критического реализма с его порой весьма резким изображением сегодняшней американской действительности и пафосом защиты общегуманистических ценностей, разрушаемых господствующими отношениями».

Здесь же дается обзор ряда новых произведений прогрессивного зарубежного кинематографа, произведений, если воспользоваться выражением автора, пробивающих «зияющие бреши в мифологических постройках, которые долго и тщательно возводило буржуазное кино, защищая капиталистический строй...»

●

В этой статье практически не затронуты вопросы методологии изучения современного зарубежного кинематографа и истории мирового кино: прежде всего хотелось обратить внимание читателя на некоторые характерные черты сегодняшнего кинопроцесса, обусловленные столкновением социалистической и буржуазной идеологии на экране и связанные с особенностями переживаемого нами исторического момента. Опыт, накопленный советским киноведением в последние годы, дает возможность судить об этих явлениях достаточно определенно, в чем убеждает, в частности, знакомство с названными выше книгами, авторы которых единодушны в своих оценках общего состояния зарубежного киноискусства, его роли в отображении общественно-политической реальности наших дней, его места в идеологической борьбе. В то же время их содержание позволяет, как мне кажется, яснее представить обширный круг разнообразных по характеру и уровню сложности задач, стоящих перед марксистско-ленинским киноведением и критикой в нынешней обстановке нарастающего идейного противоборства двух систем.

К решению многих из этих задач еще только предстоит вплотную приступить, хотя анализ рассмотренных нами книг говорит о том, что советские критики и киноведы успешно стремятся претворить в жизнь программу, сформулированную в Постановлениях ЦК КПСС «О литературно-художественной критике», «О мерах по дальней-

шему развитию советской кинематографии» и других партийных документах по вопросам идеологии, международной политики и пропаганды.

Совершенно ясно, что направление дальнейшей киноисследовательской работы определяется положениями Отчетного доклада ЦК КПСС XXV съезду партии, относящимися к проблемам идеологии.

Успешное и углубленное выполнение этой работы требует координированных усилий всех наших киноведческих сил. Особенно важная роль в деле повышения активности нашего киноведения на этом направлении должна принадлежать Институту теории и истории кино Госкино СССР. Хотя Институт этот организован сравнительно недавно, уже сегодня можно говорить о первых значительных результатах работы нового научного коллектива. Например, в прошлом году институтом была проведена теоретическая конференция на тему «Экран и идеологическая борьба»; материалы конференции вышли отдельным изданием * в канун XXV съезда КПСС. Совместно с Институтом истории искусств Институт теории и истории кино недавно подготовил еще один интересный сборник статей **, охватывающих ряд узловых проблем современного кинематографа и уделяющих значительное внимание анализу связей политической реальности и кино. Но это — только начало; читатель ждет появления обширных монографий, фундаментальных трудов, посвященных важнейшим проблемам современной идеологической борьбы на экране.

Нельзя, хотя бы в общей форме, не сказать и о недостатках нашей кинопечати, мало выпускающей книг, адресованных массовому читателю и написанных на серьезном искусствоведческом уровне. В частности, не отвечает современным идейно-эстетическим требованиям популярная серия «Актеры зарубежного кино»: подбор имен для отдельных выпусков выглядит случайным, а сами статьи носят зачастую информационный характер и содержат лишь весьма приблизительное осмысление социально-эстетических аспектов творческой биографии того или иного артиста.

●

В идеологическом противоборстве двух систем не бывает затишья и перемирий. В нынешних условиях, когда битва идей обострилась повсеместно, тотально распространившись и на область кино, на марксистско-ленинскую кинотеорию и критику ложится особая ответственность — значит, и наше слово в идейном споре с Западом должно быть сейчас особенно веским.

Ян Березницкий

Фильмы США о войне: конец 60-х — начало 70-х годов

1. Лавина и ее исчезновение

В 1965 году на студиях Голливуда находилось в производстве девятнадцать фильмов о второй мировой войне. Сообщая об этом, кинокритик Эксел Мэдсен писал:

«Ведущей темой (американского кино. — *Я. Б.*) продолжает оставаться вторая мировая война».

Пять лет спустя, в начале 1970 года, тот же Мэдсен в очередной корреспонденции из Голливуда сообщал о том, что кинематографисты США по-прежнему уделяют

* Экран и идеологическая борьба (сборник статей). М., «Искусство», 1976.
** Проблемы современного кино. М., «Искусство», 1975.

значительное внимание теме второй мировой войны. Цифр он на этот раз не приводил, однако, сверившись с фильмографическими справочниками, нетрудно убедиться: в течение всего этого пятилетия на студиях Голливуда создавалось ежегодно не менее десяти-двенадцати фильмов военной тематики.

А еще через пять лет, в 1975 году, голливудскими студиями не было выпущено ни одного фильма о второй мировой войне.

Годом раньше, в 1974 году,— тоже ни одного.

В 1973-м — ни одного.

В 1972-м — один.

В 1971-м — один.

Делать выводы и обобщения по горячим следам, как правило, опасно. Однако сейчас, спустя пятилетие — и не просто пятилетие, но пятилетие, в котором военная тема, еще незадолго до того занимавшая в американском кино ведущее место, практически исчезла, можно с известной долей уверенности утверждать: наиболее значительные из голливудских военных фильмов тех лет были не только хронологически последними во внезапно иссякшем после них потоке военных лент, но и знаменовали — каждый по-своему — наиболее полное развитие тенденций, наметившихся к тому времени в американских фильмах военной тематики. Подведя итог этим тенденциям, военные фильмы конца 60-х — начала 70-х годов тем самым — как это часто бывает и в искусстве и в других областях человеческой деятельности — на некоторое время словно бы исчерпали, «закрыли» тему.

Было бы излишне самонадеянным попытаться назвать все причины, по которым спустя пять лет тема все еще не «открыта» вновь. Можно, однако, предполагать, что причины эти лежат не только в сфере художественной, но и общественной.

Любой фильм военной тематики выпуска конца 60-х — начала 70-х годов неизбежно воспринимался американскими зрителями в контексте войны, которую вели тогда Соединенные Штаты. «Все наши размышления о предыдущих войнах окрашены ныне Вьетнамом»,— писал в 1971 году литературовед и публицист Альфред Кейзин.

«Окраска» эта приводила к тому, что фильмы о второй мировой войне — порой в соответствии со стремлениями их авторов, порой независимо от этих стремлений — становились фильмами не только о второй мировой войне. В отдельных случаях обусловленный этой же окраской сдвиг восприятия приводил к тому, что сама вторая мировая война представала на экране в двусмысленно-ложном свете.

Последнее обстоятельство связано, впрочем, не только с вьетнамской войной.

Среди голливудских военных фильмов, выпущенных в годы второй мировой войны (и посвященных ей), были произведения разной меры художественных достоинств. В лучших из них, однако, впрямую говорилось о справедливом, освободительном характере войны с нацизмом, о боевом братстве армий стран антигитлеровской коалиции.

В конце 40-х и в 50-х годах, в период «холодной войны», положение изменилось. Все чаще стали выходить на экран ленты, фальсифицирующие историю второй мировой войны, стремящиеся обелить гитлеровский вермахт.

Тенденция эта находилась, разумеется, в прямой связи с показаниями политического барометра и — в соответствии с их колебаниями — то угасала, то вновь набирала силы. Она все еще давала себя знать в отдельных фильмах конца 60-х годов.

Гораздо сильнее, однако, сказывалась в то время другая тенденция. Впрямую связанная с участием Соединенных Штатов во вьетнамской войне. На экране появились фильмы, где не вермахт был, так сказать, «возвышен» до уровня «другой воюющей стороны», а другая воюющая сторона (в данном случае — американцы) низведена до уровня вермахта.

Низведение это происходило, конечно, в

плане не политическом, а нравственном. Создатели подобных фильмов словно бы «опрокидывали в прошлое» то — свойственное в годы вьетнамской войны многим мыслящим американцам — ощущение, которое один из ведущих кинодраматургов выразил в словах: «Мы низводим себя до морального уровня нацистов».

Окончание вьетнамской войны, «окрасившей» собою большинство выпущенных в ее годы американских военных фильмов, должно быть поставлено в связь с активно проводившейся Советским Союзом и другими миролюбивыми странами политикой разрядки международной напряженности. «Переход от «холодной войны», от взрывоопасной конфронтации двух миров к разрядке напряженности,— указывал на XXV съезде КПСС Л. И. Брежнев,— был связан прежде всего с изменениями в соотношении сил на мировой арене».

Изменения эти — хоть кое-кто на Западе предпочел бы их не замечать — не могут, разумеется, в конечном счете не сказаться и на идеологическом содержании тех произведений искусства, которые посвящены проблеме войны и мира.

Существуют, однако, основания предполагать, что военная тема вновь займет на американском экране обширное место, принадлежавшее ей традиционно. Ведь среди деятелей кино США есть режиссеры, непосредственно ориентирующиеся на «социальный заказ» Пентагона. Сделали же они в свое время такие фильмы, как «Самый длинный день» и «Зеленые береты» — о них речь впереди. А говорить о каких-то коренных изменениях во внешнеполитической ориентации милитаристски настроенных кругов США, разумеется, нет оснований .

Три года — как в общественно-политической жизни, так и в искусстве — немалый срок. Война во Вьетнаме — это уже история. Голливудские военные фильмы, выпущенные в годы войны во Вьетнаме и отразившие — каждый по-своему — происходящие в мире изменения, тоже стали историей.

Но, став историей, они остаются пока последним словом американского кино в области военной тематики.

2. Сержанты Джона Уэйна

Всего за несколько лет до фильмов, о которых пойдет речь в этих заметках, а говоря точнее: в годы, предшествовавшие прямому военному вмешательству Соединенных Штатов во вьетнамский конфликт,— могло показаться, что старые голливудские формулы военного фильма, восходившие еще к 30-м годам, остаются незыблемы. Тем более что в конце 40-х они были основательно подновлены, а совсем недавно — в начале 60-х — подверглись очередной модификации.

В начале 60-х на экранах появился «Самый длинный день» — грандиозная документальная кинореконструкция событий, связанных с высадкой союзников во Франции в июне 1944 года. Это как раз и был один из тех фильмов, где ни слова не было сказано об освободительном характере войны с нацизмом, где замалчивалась решающая роль Советского Союза в разгроме гитлеровской Германии. «В фильме война идет не с гитлеризмом, не с фашистской чумой, а происходит соперничество двух штабов: германского и эйзенхауэровского»,— писал советский публицист Лев Гинзбург.

В противоположность масштабным картинам типа «Самого длинного дня», воссоздававшим, как правило, крупную операцию в масштабах по меньшей мере одного из фронтов, предметом изображения в «сержантских фильмах» (основной — до начала 60-х годов — разновидности военно-приключенческого жанра в американском кино) становилась какая-либо изолированная акция одного небольшого подразделения. Их особая популярность в 50-е годы и само наименование этого голливудского эквивалента «истории взвода» — жанра, хорошо известного по зарубежной военной

беллетристике, — связываются в американском киноведении с сыгранной Джоном Уэйном в 1950 году ролью сержанта Страйкера в фильме «Пески Иводзимы» (режиссер Аллан Дуэн).

«Ковбой номер один» американского экрана, Джон Уэйн еще в годы второй мировой войны стал и экранным «солдатом номер один». Но лишь в годы «холодной войны» военные фильмы Уэйна (никогда не скрывавшего крайнего консерватизма своих политических убеждений) впрямую стали отражать воззрения и установки наиболее милитаристски настроенных кругов США.

Обычная — не только для Уэйна — фигура «крутого парня» (tough guy), скупого на проявление чувств, непоколебимо верного воинскому долгу, сохраняющего хладнокровие в самых опасных ситуациях и умеющего мгновенно найти в них единственно правильное решение, предстала в «Песках Иводзимы» (и представала впоследствии в других «сержантских» ролях Уэйна) еще в одном аспекте. Его герой, при всем своем немногословии, был наделен «воспитательно-пропагандистскими функциями»: примером для подражания он должен был служить не только для зрителей, но и — по сюжету — для подчиненных. Помимо уставных взаимоотношений, помимо уз фронтового товарищества (упомянутые узы не препятствовали его традиционному одиночеству), он еще был связан с ними отношениями «воспитатель — воспитуемые». (Эту ипостась своего героя Уэйн воплотит впоследствии не только в военных фильмах, но и в вестернах, вплоть до недавних «Ковбоев».)

Исполнителем главной роли в «сержантских фильмах» бывал, конечно, не только Джон Уэйн. Случалось, что и герой их носил иное воинское звание — вплоть до полковника. Однако он неизменно подвергался, по выражению Лоренса Эллоуэя, автора книги «Америка насилия», «сержантизации».

Можно было бы сконструировать по этому образцу и иной термин: «уэйнизация». Актерское дарование Джона Уэйна, сама его «земная» фактура преодолевали во многих случаях примитивность и одноплановость образов. «Уэйнизированы» были и сами фильмы — им был свойствен тот дух кичливо-показного «суперпатриотизма», глашатаем и символом которого — не только на экране — давно уже стал в Соединенных Штатах актер и общественный деятель Джон Уэйн, «супер-ястреб», по определению журнала «Нью-Йорк таймс мэгэзин».

С начала 60-х годов поток «сержантских фильмов» несколько пошел на убыль. Зато резко возросло — с 1961 года, когда почти одновременно с «Самым длинным днем» вышли на экран имевшие большой успех «Пушки Навароне»,— количество фильмов, где основу сюжета составляли действия группы смельчаков-диверсантов в тылу противника. Фильмы эти были построены по единой схеме: разработка плана операции, подбор смельчаков, предварительная тренировка и, наконец, сама операция, как правило,— чрезвычайно сложная и ответственная, сопряженная с неслыханным риском и невероятными трудностями.

Разумеется, не все американские военные фильмы — даже из числа выпущенных в годы «холодной войны» — были «уэйнизированы». Однако даже в лучших из «диверсантских» лент, так же как в лучших из «сержантских» (бывало, что эти две разновидности жанра смыкались), вторая мировая война представала как цепь опасных, но увлекательных и захватывающих авантюр. Исключения были редки.

И лишь к концу 60-х годов положение изменилось. Фильмы о второй мировой войне, сетовал в 1968 году кинокритик Холлис Элперт, «становятся все более странными» (bizarre).

Сетования Элперта были вызваны характером этих «странностей» (о них потом), но отнюдь не самим фактом перемен. «Есть все основания,— продолжал он, —испыты-

вать смертельное отвращение к той фальшивой киногероике (широко известной как «синдром Джона Уэйна»), с какой в Голливуде изображают вторую мировую войну».

Фальшивая киногероика могла, конечно, вызвать отвращение и сама по себе. И не только в конце 60-х, но и раньше. И если все же связанная с нею традиция стала хиреть именно тогда, то обусловлено это было не просто распадом экранного «синдрома Джона Уэйна», но переменами в общественном самосознании.

«Со времен войны между Севером и Югом,— писал кинокритик Эдвард Гроссмен,— война для американцев оставалась неизменно событием, происходившим когда-то или где-то... И вот теперь все это стремительно меняется. Для этого не понадобилось оккупации Нью-Йорка или Лос-Анджелеса — нас побудили к этому чувства и факты. То, что еще несколько лет назад было воспринято как пугающее открытие (превращение Америки в страну, где процветает насилие), стало будничностью — окружающим нас насилием встревожен теперь каждый. Это первое. Второе же состоит в травме — сколь глубокой, трудно пока сказать,— вызванной уяснением того, что американцы, впервые в истории, ведут войну, которая не может привести к победе. «Победитель — вот любимец Америки»,— произнес когда-то генерал Паттон. Он мог бы добавить, что и саму Америку не в состоянии представить себе иначе, как победительницей. Не он один отличался такого рода близоруким оптимизмом. Само понятие «поражение» казалось до недавних пор чужеродным. Ныне это понятие стало близким, вошло в нашу жизнь. Под воздействием этих перемен картины, подобные «Зеленым беретам» Джона Уэйна с их достопочтенной традицией военных приключений, способствующих поднятию духа во время войны, стали производить неловкое впечатление».

Упомянутые Гроссменом «Зеленые береты» вышли на экран в 1968 году. Они стали своего рода пиком как раз тогда отживавшей (казалось) свой век традиции «фальшивой киногероики». Резкая недоброжелательность подавляющего большинства печатных откликов на фильм — как в Соединенных Штатах, так и за их пределами — объяснялась, конечно, не «фальшивой киногероикой» самой по себе (хотя и сама по себе она к тому времени могла внушать «смертельное отвращение»), но тем, что спроецирована она была не на войны, происходившие когда-то и где-то, а на предельно непопулярную у большинства мыслящих американцев вьетнамскую войну.

У нас немало писали об этой картине (поставленной Джоном Уэйном и Рэем Келлогом), где военное вмешательство Америки во вьетнамский конфликт изображено как освободительная миссия и где «сержантизированный» полковник Керби (разумеется, Джон Уэйн) трогательно опекает осиротевшего вьетнамского мальчика («Мы заменим тебе отца и мать. Для этого мы здесь и находимся»). Стоит лишь добавить, что и в этом фильме «воспитательно-пропагандистские функции» приняты на себя как самим Уэйном, так и его экранным героем: разъяснительная работа полковника приводит к тому, что скептик-журналист (актер Дэвид Джэнсен), не одобрявший поначалу присутствие американских войск во Вьетнаме, убеждается в ошибочности и антипатриотичности своей былой позиции. «Что же вы теперь намерены писать для этой газетенки?» — спрашивает его на прощание полковник. И услышав в ответ: «Должно быть, я окажусь теперь без работы» (газета, где сотрудничает перевоспитавшийся, ведет кампанию за вывод американских войск из Вьетнама), великодушно обещает: «Мы обеспечим вас работой». На что следует рассудительный отказ: «Полагаю, что гораздо больше пользы я смогу принести вам своим пером».

И еще стоит, пожалуй, добавить, что, несмотря на «неловкое впечатление» и неодо-

брительные отзывы в прессе, пропагандистский заряд картины, судя по ее солидному кассовому успеху, не пропал даром. И конечно же, не без расчета на популярность Джона Уэйна и недавний зрительский успех «Зеленых беретов», известный ультра-реакционер Джордж Уоллес, собиравшийся было выставить свою кандидатуру на президентских выборах 1968 года, предложил Уэйну баллотироваться вместе с ним в качестве кандидата в вице-президенты. В ответ на что Джон Уэйн, в полном соответствии с финалом «Зеленых беретов», сообщил, что рассчитывает принести гораздо больше пользы своими фильмами *.

«Зеленые береты» остались не только единственным игровым фильмом, оправдывающим американскую интервенцию во Вьетнаме («Разумеется, картина сделана с точки зрения ястреба»,— заявил Уэйн), но и вообще единственным американским игровым фильмом, в п р я м у ю посвященным вьетнамской войне.

3. Ад — для героев?..

Однако косвенные отклики, связанные с «войной, которая не может привести к победе», в фильмах тех лет все же появлялись.

Почти одновременно с «Зелеными беретами» на экран вышли фильмы «M.A.S.H.» и «Рядовые с «Сан-Пабло». Обе рассказывали о событиях давних, однако и в той и в другой сюжет был основан на вооруженном вмешательстве Америки в военный конфликт в одной из стран Юго-Восточной Азии. В «M.A.S.H.» это была корейская война 1950—1953 годов, в «Рядовых с «Сан-Пабло» — гражданская война в Китае конца 20-х годов.

Неизбежно возникавшую аналогию с «грязной войной» конца 60-х — как в одном, так и в другом случае — нельзя было, конечно, назвать случайной.

Впрочем, в «M.A.S.H.» аналогия эта сводилась в конце концов не столько к нелепости войны — или даже войн,— сколь к ее н е л е п и ц а м. Над ними можно было всласть посмеяться — как это и делали герои фильма, армейские хирурги, отпиливая конечности своих пациентов,— но вопрос о том, ради чего их пациенты очутились за тысячи миль от дома и пролили свою кровь, в фильме даже не возникал *.

В «Рядовых с «Сан-Пабло» вопрос «ради чего?» — центральный. Не только для авторов ленты — сценариста Роберта Андерсона и режиссера Роберта Уайза,— но и для ее героев.

Одному из них, капитану канонерки Коллинзу (актер Ричард Кренна) ответ ясен: ради величия Америки. Другой, судовой механик Холмен (актер Стив Маккуин), поначалу вообще не задается вопросами. Дороже всего ему независимость — ради нее он и перешел с большого судна, где служил раньше, на канонерку: здесь он хоть в машинном отделении будет сам себе хозяин. «Привет, машина!» — любовно обращается он к единственному оплоту своей независимости, сохранить которую (полагает Холмен) можно только занимаясь своим профессиональным делом. Благо оно

---

* Во время следующих президентских выборов сценарист и режиссер Карл Формен, вынужденный в годы маккартизма покинуть США (Джон Уэйн: «Мы вышвырнули тогда из кино кучу людей»), выступил в английском юмористическом журнале «Панч» с предложением избрать на пост президента самого Уэйна: «... Не забывайте, что президент Соединенных Штатов является одновременно и Главнокомандующим вооруженными силами, а тут такое удачное совпадение. Ведь ни у одного военного не было еще столь обширного послужного списка, как у моего кандидата: начинается этот список с битвы при Аламо и продолжается по сей день Имею честь представить: «Летающие тигры», «Сражающиеся морские пчелы», «Снова в Батаане», «Пески Иводзимы», «Пилот реактивного самолета», «Морская погоня», «Кавалеристы», «Крылья орлов», «Самый длинный день», «Зеленые береты» и многое, многое другое. Иными словами, мой кандидат не только побывал везде и всюду, но и никогда не проигрывал войн. Он носил все воинские звания — от рядового до генерала — и обладает фантастическими и уникальными познаниями в любой отрасли американского военного аппарата. Короче говоря, он знает Пентагон, как сортир у себя на заднем дворе».

* О фильме «M.A.S.H.» (аббревиатура, обозначающая: «Передвижной армейский хирургический госпиталь») см. статью Г. Капралова в «Искусстве кино», 1972, № 2.

«M A.S H.»

у него чистое, хотя руки и в машинном масле...

Но та же тяга к независимости побуждает вскоре Холмена начать задавать себе вопросы. Он не может не осознать, что независимость его мнимая, раз он, как и прочие рядовые,— орудие подавления чужой независимости. «Единственное, чего хотят от нас эти люди,— чтобы мы оставили их в покое»,— слышит Холмен от одного из американских миссионеров, под предлогом помощи которым и осуществляется «дипломатия канонерок».

История механика с «Сан-Пабло» — это та же, что и в «Зеленых беретах», история перевоспитания, прозрения. Только здесь это перевоспитание наоборот. Журналист в «Зеленых беретах» начинает с того неприятия грязной войны, к какому приходит в финале Холмен. Заканчивается же перевоспитание журналиста приятием им той джингоистской идеологии, проповедниками которой в «Зеленых беретах» выступают Уэйн-полковник и Уэйн-режиссер, а в антиджингоистском фильме Уайза и Андерсона — «уэйнизированный» капитан канонерки и его рядовые.

Рядовые они не по званию. В русском переводе названия фильма (как предложенном здесь, так и любом другом) неизбежно теряется многозначная метафоричность английского «Sand Pebbles», что можно было бы перевести и как «Песчинки»: шутливое прозвище команды — от произнесенного на английский манер имени святого патрона канонерки. Но «pebbles» — это не только «голыши», «галька», обкатанные камешки на морском берегу. В переносном значении это еще и люди, каких много, рядовые, неотличимые друг от друга, как галька, как песчинки.

Андерсону и Уайзу чрезвычайно важен этот мотив обкатанности, «одинаковости», неразличимости. Начавший задавать вопросы Холмен тотчас же становится отличен от «песчинок» — тупого, нерассуждающего множества. Сама по себе песчинка ничто, вдалбливает Холмену капитан, значение она обретает «лишь как символ своей страны».

Как и полковник в «Зеленых беретах», капитан канонерки — традиционная «сильная личность», tough guy. Он тоже идеолог и воспитатель, тоже супер-патриот.

Разница — в авторском отношении. Не только к фигурам супер-патриотов (и, тем самым, к воплощенной в них и проповедуемой ими идеологии), но и к одной из ак-

туальнейших проблем современного искусства — проблеме героизма.

Один из американских толковых словарей дает такое определение понятию «герой»: «Человек исключительной доблести». В словаре синонимов русского языка слово «герой» (вместе со словами «храбрец», «орел», «смелый», «храбрый») включено в синонимический ряд, доминантой которого служит слово «смельчак».

В повседневном словоупотреблении, однако, едва ли назовешь героем того, кто проявляет пусть и неслыханную, но бессмысленную храбрость. Не повернется язык назвать героем и того, чья храбрость или даже доблесть служит ложной идее, неправому делу.

Керби из «Зеленых беретов» и Коллинз из «Рядовых с «Сан-Пабло» служат неправому делу. Но в восприятии их единомышленников (ревнителей американизма, суперпартиотов) дело, которому служат Керби и Коллинз,— правое, и оба они, в согласии и со словарем и с житейским словоупотреблением, натуры героического склада. Вынеся за скобки объективное содержание обоих образов, можно рискнуть назвать Керби и Коллинза последними героями американского военного кинематографа.

Смельчаки на американском экране — в том числе и в военных фильмах — не перевелись. Герои же (пусть даже герои в чьем-либо субъективном восприятии, а тем более подлинные герои) исчезли, стали анахронизмом.

«Запоздавший герой», «Герои Келли», «Ад — для героев», «Ад на Тихом океане» — в названиях военных фильмов тех лет не только ирония, но и своего рода символика. Запоздавшим героям уготован ад. Запоздавшие герои не к месту и не ко времени.

«В былые времена,— не то с тоской, не то с издевкой вспоминает в журнале «Эсквайр» Джейкоб Брэкмен,— фильмы о войне создавались у нас словно бы в расчете на приятное времяпрепровождение американских военнослужащих. В наши дни, однако, только мазохизмом можно было объяснить показ в каком-либо гарнизоне таких картин, как «M.A.S.H.», или «Запоздавший герой», или любого другого военного фильма выпуска последних лет... Знаки отличия, какое бы то ни было проявление воинской гордости — все это стало предметом насмешек. Если солдат на экране изречет что-либо патриотическое, мы воспринимаем это как верный признак того, что ужасы сражений довели беднягу до умопомешательства».

Заглавный персонаж «Запоздавшего героя» не изрекает ничего патриотического. И ужасы, которые едва не доводят его до умопомешательства, это не ужасы сражений. Схема «акция в тылу врага» использована режиссером Робертом Олдричем (сценарий написан им же в соавторстве с Лукасом Хеллером) для создания фильма не просто антивоенного, но антивоенно-приключенческого.

Задание, которое по приказу командования надлежит выполнить в тылу врага небольшому британскому патрулю (захват японского радиопередатчика на крохотном тихоокеанском островке), интересует авторов фильма в неизмеримо меньшей степени, чем нечеловеческие испытания, выпавшие на долю солдат-англичан и приданного им на время операции лейтенанта-американца (актер Клифф Робертсон). Именно нечеловеческие, ибо противостоит им не конкретный противник (хоть в фильме есть и стычки, и засада, и преследование), и даже не будничные кошмары войны, но Кошмар Войны — нечто зловеще-инфернальное, недоступное разуму и не контролируемое разумом. Для лейтенанта Лоусона и его все более и более редеющего отряда этот непостижимо грозный вселенский кошмар воплощен в Звучащих Джунглях: преследующие отряд японцы установили в зарослях громкоговорители, и ни днем, ни ночью не умолкает то вкрадчивый, то уг-

рожающий, то скрежещущий, то воющий, то лязгающий, то громыхающий,— но равно выматывающий и сводящий с ума потусторонний Глас Войны.

И убивает прошедшего сквозь звучащий ад Лоусона все та же слепая потусторонняя сила. Убивает, когда ему — и его единственному уже теперь спутнику — почти удалось пробиться к своим: он уже на узкой полоске ничьей земли... еще несколько метров... звучащее безумие позади.. но оно все же настигает его, и он падает, как подкошенный, на ничью землю — запоздавший герой, сраженный неведомо кем и неведомо почему.

Неведомо почему.

В фильме, конечно, не произносится эта фраза. Более того. Добравшийся все же до расположения англичан напарник лейтенанта воздает должное его доблести. Авторы не говорят о бессмысленности страданий и жертв, не подвергают сомнению цели войны,— они строят повествование таким образом, что вопрос о смысле и о целях просто не возникает: на экране некое дьявольское наваждение, кровавая игра, в которую вовлечен род людской. Ничто не мешает зрителю домыслить, во имя чего геенна войны поглотила четырнадцать англичан и одного американца; ничто, кроме внутренней художественной логики ленты, где при всей жестокой (порой патологически жестокой) точности реалий, вторая мировая война предстает не в ее конкретно-историческом аспекте, а именно как геенна, ад, нечто отвлеченно метафорическое.

При всем том подвиг остается подвигом и запоздавший герой — героем. Но он запоздал, не нужен, не ко времени. Его ли это трагедия или трагедия времени, Олдрич предоставляет зрителям решать самим.

«Запоздавший герой», конечно, не мог прийтись по вкусу поклонникам Джона Уэйна. Они по-прежнему ждали фильмов, созданных «в расчете на приятное времяпрепровождение». И если «Запоздавшему герою» суждено было стать одним из последних (по времени выпуска) неприятных голливудских фильмов, построенных на материале второй мировой войны, то вышедшие на экран в том же 1970 году «Герои

«Пушки Навароне»

Келли» стали последним приятным голливудским военным фильмом.

Некоторая же уступка новейшим поветриям лишь обостряла «приятность» картины, придавала ей некую дразнящую пикантность.

4. Ганмены Клинта Иствуда

К вынесенному в название картины словцу «герои» автор сценария Трой Кеннеди Мартин и постановщик Брайан Хаттон относятся, конечно, не вполне серьезно. Однако ирония их, в отличие от горестной иронии Олдрича, добродушно снисходительна. В ней даже некий вызов. И все-таки, мол, герои. При том даже, что на центральную роль в «Героях Келли» — «сержантизированного» рядового по фамилии Келли, под чьим командованием отряд смельчаков успешно проводит головоломно трудную боевую операцию в тылу немецких войск,— был приглашен один из главных носителей амплуа «антигероя» в фильмах последних лет Клинт Иствуд.

Был ли в этом выборе намеренный расчет или интуиция, не так уж важно. «Фанатик былых приключенческих лент» (каким он сам себя рекомендует), режиссер Брайан Хаттон сознавал, конечно, что «синдром Джона Уэйна» уже не возродить. Он попытался возродить его вывернутым наизнанку Недаром после «Героев Келли» стали поговаривать, что и сам Уэйн на старости лет кое-чему научился у Клинта Иствуда, своего имитатора-антипода. Вывороченная наизнанку «фальшивая киногероика» становилась не «антифальшивой» героикой, а фальшивой антигероикой.

Сказанное не означает, конечно, будто автор этих строк придерживается взгляда о существовании некой «истинной антигероики». Однако при всей ошибочности той или иной эстетической концепции — в том числе концепции «антигероизма» — следует отличать искреннее заблуждение художника, пытающегося воплотить ошибочную, но представляющуюся ему истинной концепцию (пример: Олдрич с его «Запоздавшим героем» и, в еще большей степени, с его «Грязной дюжиной», о которой речь впереди), от уверенной лихости режиссера-службиста, для кого любая концепция не более, чем мода, товар, и в качестве таковых неизменно фальшива.

...Проникнуть во вражеский тыл, изловить там «языка», да еще офицера, да еще из разведки, приволочь его на себе обратно — это ли не проявление «исключительной доблести»?

Таким оно и воспринимается в начале «Героев Келли», когда еще на титрах, в ночную тьму, в ненастье, рядовой американской армии Келли приволакивает в расположение своей части захваченного им за линией фронта немецкого полковника.

Но доблесть перестает казаться доблестью, когда выясняется, что «язык» понадобился вовсе не для того, чтобы выведать у него сведения о дислокации вражеских частей, их численности, оснащенности боевой техникой и т. п. Дислокация борделей в городе Нанси, расположенном покуда по ту сторону фронта, но уже предназначенном (после взятия) для расквартирования части, где служит Келли, — вот что американский разведчик стремится выведать у немецкого разведчика.

Правда, попутно — по чистой случайности — удается выведать кое-что еще.

В портфеле у немца Келли обнаруживает несколько тяжелых металлических брусков серого цвета. Свинец, равнодушно объясняет тот, — чтоб утопиться, если захватят в плен; жаль, не подвернулась возможность. Но сквозь царапину на одном из серых брусочков проглядывает желтизна... Золото! Для Келли не составляет особого труда «расколоть» полковника и выведать у него всю подноготную: тысячи и тысячи таких брусочков, на общую сумму шестнадцать миллионов долларов, вот-вот будут вывезены в Германию из расположенного в тридцати милях за линией фронта небольшого

лотарингского городка Клермон, где они хранятся в местном банке.

И Келли решает, что, ради такого случая, вторую мировую можно побоку...

Между фальшью в «героической» упаковке и фальшью в «антигероической» упаковке дистанция, оказывается, не столь уж огромного размера.

Персонажи Клинта Иствуда всегда и во всем — герои накопления. Первый прославивший его фильм назывался «За пригоршню долларов». Второй — «На несколько долларов больше». «Герои Келли», в которых он снялся уже в зените своей славы, вполне могли бы называться «За шестнадцать миллионов долларов».

Могли бы они так называться не только потому, что именно за указанную сумму (а не за какую-то там победу над какой-то там Германией) сражается в фильме Хаттона рядовой американской армии Келли, но и потому, что за схемой «акция в тылу врага», по железным канонам которой построена лента, проглядывает другая схема. Схема вестерна. И даже не столько вестерна, как той итальянской подделки под этот жанр, которая была окрещена «спагетти-вестерном». Самыми знаменитыми из «спагетти-вестернов» как раз и были оба только что названных «долларовых» фильма Иствуда.

В одном из них — лжевестерне «На несколько долларов больше» — конфликт был построен на противоборстве между героем Клинта Иствуда и бандой мексиканцев, грабящих банки. В лжевоенном фильме «Герои Келли» расстановка противоборствующих сил та же. Клинт Иствуд остается Клинтом Иствудом, банк — банком, только вместо грабителей-мексиканцев — грабители-немцы. Одна из классических ситуаций — не вестерна, нет, но гангстерского фильма: группа г а н м е н о в пытается заграбастать куш, заграбастанный другими ганменами*.

Сюжетное новшество в том, что Келли и его группе, ядро которой составляют взятые им в долю американские военнослужащие, противостоят не немцы как воюющая сторона, а лишь те немцы и те американцы, к т о в д о л ю н е в з я т.

Не потому не взят, что кто-либо из тех, кого Келли вербует в свою приватную армию, отказывается войти в долю. Согласие спешит выказать каждый, едва только Келли изложит суть дела и предъявит образчик благородного металла. Просто не с каждым успеешь объясниться (особенно с немцами) — время не терпит, золото, того и гляди, будет вывезено, а Келли вовсе не из тех героев, кто запаздывает. Не говоря уж о том, что в долю следует брать лишь того, кто сможет способствовать успеху операции: начальника снабжения — чтобы выделил боеприпасы, командира танковой бригады — чтоб предоставил в распоряжение Келли и его группы три «шермана», майора-артиллериста — чтоб обеспечил огневое прикрытие, когда Келли и его группа будут прорываться через линию фронта. Потом, уже за линией фронта, дело пойдет не так гладко: минные поля, взорванные мосты, немецкие танки, американские самолеты, — как тут объяснишь своим помощникам, что Келли им не враг, что он ведет с в о ю войну?..

В заключительном эпизоде «Героев Келли» Хаттон с ироническим щегольством уподобляет западноевропейский театр военных действий во второй мировой войне условному Дикому Западу вестернов. И с не менее иронической прямолинейностью — одну воюющую сторону (американцев) другой воюющей стороне (немцам).

...Пустынная площадь маленького городка. Ни души — испуганные жители попрятались по домам. И только перед банком, будто перед салуном, в типичной — разом небрежной и настороженной — позе героев вестернов стоят чуть поодаль друг от друга трое только что соскочивших с лошадей... то бишь, с танков... ганменов. Предстоит завершающий этап операции: из охранявших

*Gunman — буквально: «человек с оружием», в американском словоупотреблении чаще всего: «бандит», «грабитель».

подступы к банку трех «тигров» два уничтожены, а экипажу третьего предложено войти в долю. Надменный ариец, командир танка, дает приказ развернуть башню и... лупит прямой наводкой по охраняемому им объекту.

И когда американские войска входят в оставленный немцами Клермон, участников операции уже и след простыл. Поделившие добычу ганмены поспешили покинуть городок — одни на «тигре», другие на «шермане». В своей войне они уже одержали победу.

Война, которую ведет Келли, сходна с войной, которую вели со своими экранными антагонистами герои Клинта Иствуда в его ранних «долларовых» фильмах, еще по одной причине.

Умерщвление, насильственная смерть — такой же непременный атрибут вестерна, как, скажем, адюльтер — жанра салонной мелодрамы. Но так же, как адюльтер может превратиться в какой-нибудь современной «порно-мелодраме» лишь в повод для показа на экране пикантных подробностей, так убийство превратилось у Леоне и его последователей из атрибута жанра в нечто самодовлеющее, стало основным содержанием их лент. «Не просто старомодное честное убийство», иронизирует старейшина американской кинокритики Босли Кроутер, но «убийство оптом... совершаемое омерзительными бесчувственными дегенератами, предрасположенными к кровопролитию». Печальнее всего, продолжает Кроутер, что каждое проявление бессмысленной жестокости в «спагетти-вестернах» и других фильмах, «неприкрыто и разнузданно апеллирующих к латентной агрессивности и садизму нетребовательных зрителей», воспринимается ими «с веселым одобрением».

Фильм о войне, если он претендует хоть на какую-то достоверность, тоже немыслим без смерти и крови. В «Героях Келли» горы трупов, реки крови, толпы мечущихся под бомбами людей, разрушенные дотла деревни, взрывы, пожары, неумолкающий адский грохот, но все это вовсе не ради достоверности, а ради «веселого одобрения» в зале. Режиссер, по его словам, стремился до предела использовать «все те возможности, какие пленка «Метроколор-Панавижн» предоставляет для создания эффектного зрелища», в чем, надо отдать ему должное, вполне преуспел. «Самым важным, однако, — продолжает Хаттон, — было для нас создание галереи симпатичных персонажей».

Последнее утверждение может вызвать недоуменный вопрос. Постоянный персонаж Клинта Иствуда (актера никак не назовешь мастером перевоплощения — в картине Хаттона он предстает таким же, как в «спагетти-вестернах») был причислен Босли Кроутером к «омерзительным бесчувственным дегенератам». В «Героях Келли» он, по замыслу режиссера, должен возглавить «галерею симпатичных персонажей». Дело, однако, в том, что симпатию зрителей герой Клинта Иствуда вызывал и в фильмах Леоне. Тех зрителей, на «веселое одобрение» и «латентную агрессивность» которых эти перенасыщенные садизмом ленты и были рассчитаны.

...Герой гангстерского фильма, ставший героем вестерна, закамуфлированного под военный фильм, дискредитировал в ленте Хаттона все три жанра разом.

5. Между виселицей и «вечной славой»

Голливуд часто работает «сериями». В пределах одного и того же жанра, одной и той же разновидности жанра и даже одной и той же схемы появляются косяки фильмов-близнецов, где сходство сюжетных ситуаций усугублено сходством подробностей, коими эти ситуации расцвечены.

Такого рода красочной подробностью в военно-приключенческих фильмах конца 60-х годов, построенных по схеме «акция в тылу врага», стала исходная сюжетная предпосылка: уголовникам, приговоренным к тем или иным мерам наказания, предложено вступить в ряды действующей армии и

участием в особо ответственных и опасных операциях, где шансы остаться в живых минимальны, заработать послевоенное отпущение довоенных грехов.

Узы фронтового товарищества, основанного на общности цели, были подменены круговой порукой преступников.

Первой киноласточкой серии «преступники на войне» стала «Грязная дюжина». За ней последовали «Гориллы Гэррисона», «Бригада дьявола», «Тройной крест».

Сплоченные своей целью преступники действовали в этих фильмах как обычные солдаты. В «Героях Келли» обычные солдаты действовали как преступники. Вывернутая наизнанку ситуация «странных» фильмов, противостоящих, по всей видимости, традиции фальшивой киногероики, оказалась идеальной для возрождения (в вывернутом же наизнанку виде) этой самой традиции.

Преступники в «Дюжине» и ее версиях отличались не только числом (в «Дюжине» — двенадцать, в «Бригаде» — полторы тысячи, в «Гориллах» — четверо, в «Кресте — один), но и характером своей доармейской профессиональной деятельности. В «Бригаде дьявола», где публика самая разношерстная, и в «Тройном кресте», герой которого взломщик сейфов, уголовная специализация смельчаков мало сказывается на авторском к ним отношении. Не то в «Гориллах Гэррисона» и в «Грязной дюжине».

У авторов «Дюжины» и в мыслях не было возбудить симпатию к своим грязным. Почти все они — убийцы и насильники, которых ждет либо смертная казнь, либо пожизненное заключение. А четверо «горилл»*, поступивших в распоряжение лейтенанта Гэррисона и совершающих вместе с ним чудеса храбрости во вражеском тылу, это, по словам продюсера фильма Ричарда Кэффи, «милые симпатичные преступники — два вора, мелкий мошенник, и взломщик сейфов».

В «Героях Келли», как мы помним, авторы фильма тоже стремились к «созданию галереи симпатичных персонажей».

«Дни... Робина Гуда давным-давно прошли; начиная со второй мировой войны наступило время антигероев», — заявил в газетном интервью актер Кристофер Кэри, исполнитель роли одного из «горилл».

Кто такой Робин Гуд (не будем излагать легенды и предания о нем — обозначим лишь «ситуацию»)? Человек высоких моральных качеств, борющийся за правое дело и вынужденный в этой борьбе поставить себя вне общества. То есть, с точки зрения законов этого общества, стать преступником.

Кто такие «гориллы»? Преступники, люди, стоящие вне общества, которых это же общество призывает для борьбы за правое дело.

«Чудеса храбрости совершаются в фильме не обычными людьми и уж тем более не героями, а людьми аморальными, преступниками, отбросами общества. Выступающими здесь в модном ныне амплуа «антигероев».

Так писал о «Гориллах Гэррисона» автор этих заметок в своей восьмилетней давности статье в журнале «Искусство кино». Приведя эту цитату, обозреватель американского журнала «CTVD» («Синема-Телевижн-Дайджест») недоуменно спрашивает: «Разве «антигерой» — обязательно преступник?»

И добавляет, назвав в качестве примера некоторых экранных антигероев, отнюдь не являющихся преступниками:

«По-видимому, для русских термин имеет несколько иное значение, чем для американцев».

Одно из положений элементарной логики гласит: утверждающий, что сосна — дерево,

---

* Английское «gorilla» — это не только «горилла», но и (в уголовном слэнге) «головорез», «громила», «преступник». Каламбур основан на тождественности произношения слов «gorilla» и «guerrilla» (заимствованное из испанского слово «guerrilla» обозначает здесь участника диверсантской группы, действующей во вражеском тылу).

вовсе не утверждает тем самым, будто дерево — обязательно сосна. Точно так же утверждение автора статьи в «Искусстве кино», что преступники в «Гориллах Гэррисона» выступают в амплуа антигероев, отнюдь не подразумевает утверждения: «антигерой — обязательно преступник».

Элементарная логика, однако, здесь ни при чем. Автор обзора, судя по всему, неплохо владеет ею. Она-то и подсказала ему, что будь цитата из «Искусства кино» приведена им в том виде, в каком она приведена выше — то есть полностью и без добавлений, — его риторический вопрос повис бы в воздухе. Поэтому он препарирует цитату, производит над ней две операции. Во-первых, отсекает от нее заключительную фразу (из которой явствует, что в амплуа антигероев преступники выступают «з д е с ь», то есть в «Гориллах Гэррисона»). И, во-вторых, заменяет оборот «в фильме» (то есть, по контексту, в тех же «Гориллах Гэррисона») оборотом «in the (U. S. antihero) film», распространяя тем самым суждение автора о персонажах «Горилл Гэррисона», как о преступниках, на персонажей к а ж д о г о американского фильма об антигероях.

Что же касается перечня «истинных антигероев» (перечня, которым обозреватель подкрепляет свой не нуждающийся в подкреплении тезис: «не всякий антигерой — преступник»), то в нем явно недостает актерских работ Ли Марвина, чьих экранных антигероев серьезная американская критика считает наиболее глубокими и убедительными кинематографическими воплощениями этого человеческого и социального типа.

Из экранных антигероев Ли Марвина здесь, в этих заметках, уместно будет вспомнить Райзмена из «Грязной дюжины».

Именно ему — неулыбчивому армейскому цинику лет сорока с непроницаемо бесстрастным, будто из камня, лицом — командование американских войск, расквартированных в Англии, поручает весной 1944 года подготовку и осуществление операции «Амнистия». Поручает — не очень-то веря в ее осуществимость. Поручает — не в знак особого доверия к строптивцу-майору, но скорей в наказание за его строптивость, холодную отчужденность, независимость суждений. Даже и сейчас, получив задание, он, вместо уставного «Yes, sir», выкладывает прямо в лицо начальству все, что думает о порученной ему операции: «Только буйнопомешанному могло взбрести такое в голову».

И — приступает к ее подготовке.

Собственно говоря, подготовка — это уже и есть операция. Ибо суть дела не только в а к ц и и — при всей ее сугубой важности для предстоящего вскоре вторжения союзников на континент, — сколько в ее участниках. Участниками же акции, помимо майора Райзмена и его правой руки сержанта Боурена, должны стать двенадцать преступников, содержащихся в одной из американских военных тюрем в Англии и дожидающихся — кто исполнения вынесенного уже смертного приговора, кто отправки в Штаты, на «стационар», где предстоит отсиживать отмеренный трибуналом долголетний — большинству пожизненный — срок. В случае успешного проведения акции преступникам обещано помилование, хотя для многих оно будет, вероятно, посмертным — начальство играет с ними в открытую: риск столь велик, что приговоренным к казни выбирать приходится, по существу, между позором виселицы и славной солдатской смертью в бою.

Виселицей фильм начинается. Смертью в бою заканчивается.

«Простите... Я не хотел...» — глухо доносится из-под черного капюшона, накинутого на голову того, чью шею уже обвила петля и кто не увидит, как будет нажат рычаг, а только почувствует, как, повинуясь рычагу, опустится под его ногами люк.. и он провалится вниз... в небытие...

...Вечную славу героям, павшим на поле брани, провозглашает в финале генерал Уорден — один из тех, кто и впрямь выглядит в фильме «буйнопомешанным».

«Грязная дюжина»

Между виселицей и «вечной славой» два с половиной часа экранного времени. Но циничная ирония этого сопоставления едва ли была бы выразительней, будь даже оба эпизода смонтированы встык.

Потому что одиннадцать «г р я з н ы х», кому возглашается здесь вечная слава и отпущение грехов (двенадцатому, наименее «грязному», так же, как двум «чистым», Райзмену с Боуреном, посчастливилось остаться в живых), мало того, что вполне заслуживают веревки, но и в самой акции проявляют те самые склонности, которые чуть было и не довели их до детски жалобного «Я не хотел» — из-под черного капюшона.

«Никогда еще не доводилось видеть в кино столь безоговорочно неприятную группу американских солдат, занятых столь безоговорочно неприятным делом» (рецензент журнала «Лайф»).

На войне как на войне, и сама цель акции — уничтожение группы высших офицеров вермахта, собравшихся для воскресного отдыха на вилле в Бретани, — отнюдь не предстала бы в фильме «безоговорочно неприятным делом», будь это (воспользуемся выражением Босли Кроутера) ч е с т н о е военное убийство: солдатами — солдат. Но убивают здесь не солдаты, и убивают они не только солдат. На войне — как в гангстерском фильме. И вот благословенный дачный уголок, куда сброшенным на парашютах двенадцати «грязным» и двум «чистым» удалось прорваться без потерь, превращается в арену кровавой резни. Полыхает подожженная бутылками с горючей смесью вилла, и грозному реву огня, разрывам гранат, треску пулеметных очередей вторят истерические женские крики — вместе с загнанными в бункер немцами, тщетно пытающимися вырваться оттуда, гибнут ни в чем не повинные француженки. Сюжетной кульминацией фильма становится не бой, а бойня.

Кульминацией же самой этой бойни становится сцена, где один из «грязных» — религиозный фанатик и сексуальный маньяк, — забыв обо всем на свете: об акции, о нацистах, о Райзмене, со сладострастной размеренностью вновь и вновь вонзает нож в безжизненно распростертое под ним женское тело...

Симпатичным преступникам из «Горилл Гэррисона» тоже приходилось (волею авторов) участвовать в акциях более характер-

ных для гангстерского, чем для военного фильма: ограбление банка, похищение ребенка и т. п. Но там это было хоть как-то сюжетно замотивировано: ничего не поделаешь, надо, на войне как на войне. В «Грязной дюжине» объективные мотивировки уступают место субъективным: не потому что надо, но потому что можно, дозволено.

К этому, собственно говоря, и сводилась подготовка к операции. Майор Райзмен и сержант Боурен обучают психопатов и убийц еще более совершенным приемам убийства.

Жестокую иронию этой — по сути исходной для фильма — ситуации Райзмен осознает в полной мере. Когда армейский психиатр, повторяя, по сути, то же, что сам Райзмен бросил в лицо начальству («Только буйнопомешанному могло взбрести такое в голову»), говорит об абсурдности выполняемого майором задания, тот бурчит в ответ: «Не придумаете ли вы лучший способ вести войну?»

Насчет «буйнопомешанных» — это с точки зрения нормальной человеческой логики. А по логике абсурда для участия в войне-преступлении пригоднее всего преступники.

Так читается (или, во всяком случае, так можно прочесть) мысль авторов. Такою она воплощена не только словесно («лучший способ»), не только в окольцовывающей фильм метафоре (виселица — вечная слава), но и в главном противостоянии картины.

Это не противостояние между воюющими сторонами. Это противостояние «грязные» — «чистые».

6. Кондотьеры Ли Марвина

В одном из своих фельетонов конца 50-х годов Арт Бухвальд писал (в связи с наметившейся тогда в американском кино тенденцией к обелению гитлеровского вермахта): «В военных фильмах теперь почти уже не встретишь отрицательных персонажей». И язвительно предсказывал: «Не за горами, быть может, время, когда американцы (в голливудских фильмах о второй мировой войне. — *Я. Б.*) станут отрицательными персонажами, а немцы и японцы — положительными».

Сатире, как известно, свойствен элемент преувеличения. Пророчество Бухвальда сбылось лишь на три четверти. Продолжали выходить фильмы, где «положительностью» были наделены представители обеих воюющих сторон. И появились фильмы (среди них — «Грязная дюжина»), где тотальная «положительность» уступила место тотальной «отрицательности».

Олдрич и его сценаристы (Нанелли Джонсон и Лукас Хеллер) не могли, конечно, не понимать, что на восприятие их фильма ляжет тень вьетнамской войны. Грязной войны. А, может быть, даже — рассчитывали на это.

Режиссера спросили: как он относится к упреку одного из критиков, будто «Грязная дюжина» способствует пробуждению «духа беззастенчивого хулиганства». «Для меня, — ответил Олдрич, — дух беззастенчивого хулиганства уж во всяком случае гораздо предпочтительней того, что слывет в наши дни патриотизмом».

То, что слывет патриотизмом в наши дни (напомним, что «Грязная дюжина» вышла на экран в самый разгар войны во Вьетнаме), Олдрич спроецировал на своих «чистых».

Когда во время посещения двенадцатью «грязными» парашютной школы один из них — с ведома и благословения Райзмена — выламывается и кочевряжится перед местным начальником, изображая из себя явившегося с инспекцией генерала-инкогнито, а тот, напыщенный аристократишка, ловится на эту удочку и даже дает распоряжение грянуть приветственный туш, — сочувствие наше, конечно, на стороне ловкачей-хулиганов, а отнюдь не разыгрываемого ими тупицы.

В том же соотношении (ловкачи против тупиц) предстают «грязные» и «чистые» в завершающем первую часть фильма эпизоде маневров. Впереди еще вторая часть, собственно военно-приключенческая (там-то, в деле, «грязные» и предстанут самими собой, то есть преступниками), но основной конфликт находит разрешение уже здесь, когда вымуштрованная Райзменом дюжина, попирая все и всяческие уставные предписания, захватывает в плен группу штабных офицеров, сомневавшихся в высоком уровне ее, дюжины, боевой (читай: преступной) выучки.

Уровень же выучки дюжины потому и оказался (согласно фильму) столь высоким, что, воспитывая и тренируя своих подопечных, Райзмен менее всего делает ставку на их — предположительно скрытые до поры до времени — воинские и гражданские добродетели. На то, «что слывет в наши дни патриотизмом» (как в соответствующих — по сути пародируемых здесь — воспитательно-тренировочных эпизодах «уэйнизированных» фильмов, от «Песков Иводзимы» до «Зеленых беретов»). Не воспитуемые в воспитателе усматривают пример для подражания, а скорее наоборот: ненавидящий воспитуемых (как и они его) воспитатель добивается своего — то есть какого-то подобия дисциплины и сплоченности, — используя свойственную им склонность к «крутым» мерам воздействия. Только тогда к их злобе и отчужденности начинает примешиваться уважительное доверие: он такой же, как мы, свой...

Но он — не такой, как они. Он — сам по себе.

Рядовой Келли, расценив происходящее (вторая мировая война) как абсурд, решил что если уж участвовать в нем, то во имя своих, корыстных целей. Райзмен (вслед за авторами?) полагает, что, осознав происходящее как абсурд, он — хотя и участвуя в нем — выключается из абсурда, становится над ним. Не веря ни в бога, ни в черта, ни в высшее командование, майор Райзмен исполняет тем не менее свой воинский долг. Не из каких-то там высоких побуждений — плевал он на них, — не из верности присяге, но из верности самому себе. Сознавая себя частицей всеобщего безумия, он сознает в то же время, что не в силах ничего изменить. И в сознании этого, в сознании своей «незавербованности», в сознании сознательности своего выбора — единственная его горькая услада.

Таков антигерой Ли Марвина. Неулыбчивый. Непроницаемый. Бесстрастный. Кондотьер, чья награда — верность себе и чей кодекс чести повелевает непреклонно идти к поставленной перед ним цели. Цели, до которой ему, неприсоединившемуся, нет никакого дела.

Персонажи Клинта Иствуда тоже неприсоединившиеся. Они тоже непроницаемы, тоже непреклонны в служении самим себе. Но служить самим себе означает для них (как и для «горилл») служить собственной шкуре. За их непроницаемостью — нечего проницать. Их самодовольное бесстрастие — от отсутствия страстей. Их неулыбчивость — от неумения улыбаться, от постоянной внутренней напряженности лишенных юмора и неспособных трезво взглянуть на себя существ, мнящих себя сверхлюдьми и опасающихся улыбкой или каким-нибудь другим проявлением живого, непосредственного чувства уронить свое «достоинство». Если можно говорить о каком-либо человеческом характере, воплощенном (непроизвольно) в лжеантигероях Клинта Иствуда, то характер этот именно таков.

У персонажей Ли Марвина улыбка — если уж они ненароком улыбнутся — не горькая, как можно было бы ожидать, а неожиданно открытая, ясная, чуть ли не самозабвенно-счастливая. Мгновенно (и всего лишь на мгновение) растапливающая ледяную суровость их лиц.

За ледяной суровостью, за стальной не-

преклонностью, за гранитным бесстрастием персонажей Ли Марвина — неотгоревшие страсти, незатянувшиеся раны, рефлексия, боль.

В майоре Райзмене, изверившемся во всем цинике, постоянно угадывается былой идеалист. Столкнувшийся с миром «буйнопомешанных», опошливших и оплевавших то, во что он верил, и решивший отныне сохранять верность только самому себе.

«Совершенно очевидно, — пишет Босли Кроутер, — что персонажи Марвина... ни в чем не напоминают тех, кого играет обычно Джон Уэйн, придающий каждой их позе и каждому помыслу отпечаток героического».

Отпечаток героического и то, что слывет патриотизмом, — явления одного порядка. Не найдя в картине Олдрича ни того, ни другого, рецензент благонамеренно-охранительного ежемесячника «Филмз ин ревью» обвинил ее в «социальной вредоносности». А рецензент из «Филм куотерли» — в «безнравственности», но по причине прямо противоположной: «В дни, когда мы нуждаемся в напоминании, что на войне нет героев, громогласные фанфары «Грязной дюжины» надсадно воспевают Долг, Отечество и самоотверженность в бою». (Аргументация — не лишенная логики — вкратце такова: и все-таки Райзмен подчиняется начальству, «грязные» — Райзмену, и долг свой они все-таки самоотверженно выполняют.)

Расхождение в оценках — вещь обычная. Здесь, однако, расхождение не в оценках, а в понимании смысла.

Принято считать, что противоречивость — удел произведений усложненных, трудных для восприятия и уж во всяком случае — если говорить о зарубежном кино — далеких от традиционно понимаемого реализма. Недаром так прижился в нашем (не только критическом) обиходе оборот «сложный и противоречивый».

«Грязная дюжина» — противоречивый фильм. Ему, однако, не откажешь в простоте.

Сросшиеся в нашем словоупотреблении понятия «сложность» и «противоречивость» не находятся между собою ни в прямой, ни в обратной зависимости. Противоречивость связана не со степенью сложности, а с тем, что мы привыкли называть позицией художника.

«В самый разгар крайне непопулярной войны я не испытывал ни малейшего желания делать фильм ни о ястребах, ни о голубях» (Олдрич — о «Грязной дюжине»).

«Притча, содержание которой соотносится с войной во Вьетнаме», то есть картина Олдрича, по утверждению английского журнала «Сайт энд саунд», «придется по вкусу как ястребам, так и голубям».

Не напоминает ли позиция Олдрича («ни о ястребах, ни о голубях») позицию его незавербованного героя?

И не потому ли авторам фильма и понадобился такой герой (антигерой!), что, сознавая соотносимость «Грязной дюжины» с абсурдом американского участия во вьетнамской войне, они (как и он) пожелали стать над абсурдом? «Ни о ястребах, ни о голубях» может означать: «ни для тех, ни для других». Но может также означать: «и для тех и для других»!

И в этой своей амбивалентности фильм Олдрича — как и некоторые другие американские фильмы тех лет — есть, вероятно, отражение той неустойчивости, неуверенности, зыбкости, какая характеризовала общественную ситуацию в США конца 60-х — начала 70-х годов.

Само время — как это подчас бывает — несло в себе бациллы амбивалентности.

7. А есть ли там что-нибудь внутри?

Картина «Уловка-22», поставленная режиссером Майком Николсом, далека от традиционно понимаемого реализма. Ей никак не свойственна та— в самом лучшем значе-

«Уловка-22»

нии этого слова — простота кинематографического языка, какою отличаются лучшие американские фильмы реалистического направления. Но вызвавший разноречивые оценки фильм Николса все же понят был однозначно.

Причина тому — ясность авторского замысла.

Именно этим, столь привычным в нашем критическом обиходе словосочетанием определил одно из решающих достоинств «Уловки-22» тот, кто слывет сложнейшим из сложных и противоречивейшим из противоречивых, Федерико Феллини.

Ясностью замысла отличался и литературный первоисточник ленты — роман Джозефа Хеллера. Ясностью и сложностью. Написанная в годы «холодной войны», построенная на материале второй мировой войны, книга, по словам ее автора, нацелена против предстоящей войны».

Ею оказалась война во Вьетнаме.

Роман Хеллера вышел в 1961 году, еще до прямого военного вмешательства Соединенных Штатов во вьетнамский конфликт. И хотя реакционная пресса встретила роман теми же негодующими отзывами, какими спустя девять лет был встречен ею фильм Николса («антиобщественная направленность», «тотальный нигилизм», «издевательство над всеми догматами нашей христианской этики» и т. п.), серьезной американской критикой «Уловка-22» сразу же была причислена к литературной классике XX века.

Широкого читательского успеха книга, однако, первые годы не имела.

И лишь спустя несколько лет, в период вьетнамской войны, популярность романа Хеллера (переведенного к тому времени на множество языков, в том числе и на русский) стремительно возросла. «Ибо как раз такую войну я и имел в виду... Война, не вызванная военной необходимостью, война, где настоящий враг не по ту сторону фронта, а прикидывается одним из нас... нелепая война, которая, как мне представлялось, когда я писал книгу, затаилась где-то в будущем, — вот почему «Уловка-22»

в гораздо большей степени соотносится с войной во Вьетнаме, чем со второй мировой войной».

Тогда же, в середине 60-х годов, «Уловкой-22» заинтересовались и кинематографисты. Первым — Орсон Уэллс.

В этом была своя логика. Мастеру, который незадолго до того завершил работу над экранизацией «Процесса» Франца Кафки — грандиозной кинематографической параболой неумолимости и бездушия государственно-бюрократической машины, перемалывающей затянутую в круговорот абсурда жалкую человеческую песчинку, — естественно было обратить внимание на роман, где тот же чудовищный механизм представал в своей социальной конкретности, сохраняя в то же время и далекую от традиционно понимаемого реализма гиперболическую отвлеченность и силу обобщения. («Повествованием о военно-воздушных силах, — писал Хеллер, — роман можно назвать никак не в большей степени, чем «Процесс» Кафки — повествованием о Праге».)

Замысел Уэллса постигла та же участь, что и большинство его замыслов. Не нашлось денег на постановку.

И все же Орсон Уэллс принял участие в работе над фильмом «Уловка-22». Молодой режиссер Майк Николс, которому после ошеломляющего успеха его первых двух работ, «Кто боится Вирджинии Вульф?» и «Выпускник», удалось обусловить в контракте (впервые со времен «Гражданина Кейна» того же Орсона Уэллса) полное невмешательство представителей фирмы в процесс съемок его очередной ленты — ею была «Уловка-22», — пригласил Уэллса для исполнения эпизодической, но чрезвычайно важной в картине роли генерала Дридла. (Режиссерское решение некоторых эпизодов было, по словам Николса, также подсказано ему Уэллсом.)

Генерал Дридл — самое крупное (в пределах картины) зубчатое колесо военно-бюрократического механизма. Самое мелкое (в пределах картины) колесико — распяленный на госпитальной койке белый человекоподобный каркас из гипса и бинтов с двумя отверстиями по бокам; в одно из них тараторки-сестры вливают время от времени из бутыли какую-то бесцветную жидкость, а из другого, с той же методичностью, стекает в подставляемую ими точно такую же бутыль — точно такая же (может быть, та самая?) бесцветная жидкость. «А есть ли там что-нибудь внутри?» — задаются вопросом соседи по палате.

«А есть ли там что-нибудь внутри?» — вопрос этот можно было бы задать и по отношению к генералу Дридлу. Он столь же безличностен, как и гипсовый каркас. Как любое другое колесо или колесико механизма.

Как тот молоденький лейтенант (в книге) — погибший, но по бумагам числящийся живым, ибо погиб он сразу же по прибытии в эскадрилью, не успев доложиться начальству, и оно теперь не в силах отдать распоряжение числить его в мертвецах.

Как тот пожилой врач (в книге и в фильме) — живой, но по бумагам числящийся погибшим, ибо фамилия его значилась в полетном листе потерпевшего аварию самолета, и никто теперь не в силах отдать распоряжение числить его в живых.

Живой, но числящийся мертвым поручик Синюхаев. Несуществующий, но числящийся живым подпоручик Киже.

Тот же всесильный механизм. Те же обезличенные колеса и колесики. «А есть ли там что-нибудь внутри?»

Гипсовый каркас появляется в фильме дважды. Генерал Дридл — тоже дважды. Между собой они не встречаются.

Дважды встречается с гипсовым каркасом и дважды — с генералом Дридлом капитан Джон Йосарян.

Ему одному (в пределах картины) дано понять, что и он — колесико. И — сделать соответствующие выводы.

Капитан Йосарян — подобно судовому

механику Холмену из «Рядовых с «Сан-Пабло» — не хочет быть колесиком. Не хочет быть песчинкой, обретающей значение лишь как символ своей страны.

Этого достаточно, чтобы прослыть бунтарем.

Но фильм Николса далек от традиционно понимаемого реализма. И бунт Йосаряна принимает своеобразные формы.

Вот, скажем, он марширует задом наперед. Или забирается на дерево в чем мать родила и отказывается сойти и стать в строй. Потом, правда, сходит и становится. Голый.

Это вторая встреча Йосаряна с генералом Дридлом. Первая была мимолетной — в инструкторской, где личный состав дислоцированной на средиземноморском острове Пьяноса американской бомбардировочной эскадрильи с тоской и изумлением поглядывает во время предполетного инструктажа на неправдоподобно тугие округлости девицы в форме женского вспомогательного корпуса. Постоянной спутницы нагрянувшего на Пьяносу с инспекцией генерала.

При второй встрече не Йосарян, тихонько постанывая, взирает на девицу, а девица, тихонько хихикая, — на него.

Голый человек вышел по вызову из строя и, печатая шаг, подошел к генералу, чтобы принять у того из рук награду: медаль «За храбрость».

...Приказ гласил: сбросить бомбы на прибрежный итальянский городок. Основная задача — еще и еще раз наставляет подчиненных перед вылетом полковник Кэткарт, командир эскадрильи, — добиться при бомбометании красивого кучного узора.

Сидящие уже по машинам летчики, штурманы, бомбардиры поднимают вверх большой палец: «вас понял». Бомбардир Джон Йосарян поднимает средний.

Хотя он и понял, для чего нужен полковнику Кэткарту кучный узор.

Полковник Кэткарт одержим двумя желаниями. Стать генералом и увидеть свою физиономию на обложке журнала «Сатердей ивнинг пост». (По возможности в рождественском номере: больше тираж.)

Что же до кучности бомбометания, то ею обеспечивается четкость фотоснимков, сделанных воздушной разведкой. А четкие снимки, объясняет один из штабных офицеров, не стыдно будет послать в вышестоящие инстанции.

Корысть и честолюбие — единственные (в фильме Николса) побудительные причины кровавой бессмыслицы бомбовых ударов по мирным итальянским селениям. «Определяющим для фильма «Уловка-22» является все то, что характеризует ситуацию во Вьетнаме» (Николс).

Диалог в воздухе:

Бомбардир. Но там ведь ничего нет. Ни немецких войск, ни складов с боеприпасами, ни железнодорожного узла, ни порта. Одни только люди. Простые итальянцы... Что же это мы делаем, черт побери?

Пилот. Йосарян, не наше дело задавать вопросы.

Бомбардир. А чье же это дело?

И начавший задавать вопросы бомбардир Джон Йосарян сбрасывает смертоносный груз в море.

(В книге нет этого диалога: Йосарян получает в ней медаль за бомбардировку моста. Сценарист Бак Генри так объяснял это изменение: «А что им, например, велят делать во Вьетнаме?.. «Сбросьте-ка эту тонну напалма вон на то поле». Зачем? Кто знает, зачем. Сбросьте, и все».)

В поисках родословной романа «Уловка-22» тревожили тени Свифта, Гоголя, Льюиса Кэррола. Но чаще всего — Кафки. В поисках родословной героя романа — тень другого пражанина, Ярослава Гашека.

Сходство между Йосаряном и Швейком несомненно. И там и здесь —жестокий абсурд военно-бюрократического механизма. И там и здесь — здравомыслящий человек в рехнувшемся мире, прикидывающийся безумцем и почитаемый безумцем именно из-за своего здравомыслия.

Правда, Йосаряну, в отличие от Швейка, не сразу дано постичь безумие окружающего мира. Образ дан в развитии. Йосаряна (в особенности экранного Йосаряна) можно назвать гамлетизированным Швейком.

Актер Алан Аркин великолепно передает этот процесс становления личности своего героя. Процесс постижения им окружающего мира. И себя — в нем.

«Учитесь видеть. Познайте самого себя. Познайте окружающий мир», — призывает в адресованных «людям всего мира» письмах Маркес, один из героев романа Уильяма Сарояна «Приключения Уэсли Джексона», «считавший себя одним из немногих нормальных людей, сохранившихся на белом свете».

«Паттон»: модель милитаристского фильма

В числе ближайших родственников Йосаряна, американца ассирийского происхождения с армянской фамилией, можно назвать и мудрых чудаков Сарояна. Быть может, недаром и сама фамилия героя «Уловки-22», естественного человека, чистого среди нечистых, есть не что иное, как анаграмма фамилии знаменитого американца армянского происхождения, автора «Человеческой комедии» и «Приключений Уэсли Джексона», где такие же, как Джон Йосарян, святые безумцы — единственные нормальные люди в окружающем мире.

«...Маркеса все-таки признали ненормальным и поместили в сумасшедший дом Однако он умудрился написать перед этим еще одно письмо к человечеству... «Людям всего мира. Разумеется, сумасшедшие утверждают, что я сумасшедший, но вы им не верьте...» В этом же номере «Нью-Йорк таймс» была помещена фотография Маркеса в наручниках, с двумя агентами ФБР по обе стороны от него. Агенты ФБР выглядели ненормальными, а Маркес был похож на какого-то святого...»

...Похожий на святого голый человек вышел по вызову из строя, и генерал Дридл, цыкнув на захихикавшую было спутницу, вручает голому человеку, естественному человеку Джону Йосаряну, медаль «За храбрость».

Генералу уже доложили: с этим ненормальным лучше не связываться. Конечно, он достоин трибунала. Но трибунал над подчиненным — это, помимо всего прочего, еще и неприятности для себя. Так не лучше ли приручить проштрафившегося, заключить с ним взаимовыгодную сделку? «Все, что от тебя требуется, это полюбить нас», — втолковывают строптивому подчиненному полковник Кэткарт и его правая рука майор Корн. Полюби нас — и будешь освобожден от боевых вылетов: не этого ли ты с самого начала всеми правдами и неправдами добивался?

И Йосарян задумывается. А ведь и в самом деле он добивался именно этого...

8. Фильмы-антиподы

Медаль за бомбы, сброшенные в море... Безгласный и недвижимый гипсовый каркас... Голый человек в строю... «Полюби нас»...

Абсурд. Безумие.

Не всем, видимо, дано понять и почувствовать стилистику этого абсурда и этого безумия. «Никогда еще, мне кажется, не бывало такого психа, как герой фильма Йосарян. Какой в этом, к дьяволу, прок: раздеться догола, взобраться на дерево и отказываться сойти вниз? В чем здесь бунт?» — недоумевал знаменитый актер Джордж Скотт.

Не будь Скотт столь категоричен, можно было бы если и не согласиться с ним, то, во всяком случае, попытаться понять его. И в книге Хеллера и в фильме Николса действительно есть места, где начинаешь думать о том, что избранная авторами стилистика не действенна и в чем-то сковывает их. Способствуя широте обобщений, она (избранная авторами стилистика) лишает порой эти обобщения целенаправленности, придает антимилитаризму авторов отвлеченно пацифистский оттенок (об этом писал, в частности, С. Михалков в своем предисловии к русскому изданию романа «Уловка-22»).

И все же — каковы бы ни были издержки избранной Хеллером и Николсом стилистики — судить о романе и фильме «Уловка-22» следует прежде всего по законам, поставленным над собою авторами.

Скотт далек от этого. Он попросту не приемлет стилистики гротеска («Какой в этом, к дьяволу, прок..? В чем здесь бунт»?).

Скотту можно было бы ответить, что отказ сойти с дерева — это еще не бунт, а, так сказать, преддверие бунта. Очередная попытка выдать себя за психа, чтоб уклониться от участия в боевых вылетах, единственная цель которых — «кучный узор». Попытка, однако, заведомо обреченная на неудачу: во всемогущем параграфе-22, предусматривающем освобождение от боевых вылетов тех, кто будет признан психически неполноценным, содержится уловка, согласно которой любой военнослужащий, подавший рапорт об освобождении от боевых вылетов, неопровержимо доказывает тем самым свою психическую полноценность.

Впрочем, едва ли будет чрезмерно смелым предположить, что недоумение Скотта («В чем здесь бунт?») было вызвано не одной только его невосприимчивостью к стилистике гротеска.

Почти одновременно с «Уловкой-22» на экраны вышел военно-биографический фильм «Паттон».

Скотт исполнил в нем центральную роль — генерала Джорджа Паттона, одного из самых прославленных военачальников США в период второй мировой войны. И хотя в отличие от сложной по средствам художественной выразительности, но ясной по замыслу «Уловки-22», авторский замысел простого по средствам художественной выразительности «Паттона» отличался намеренной двойственностью (Фрэнсис Форд Коппола, автор сценария: «Те, кто хочет видеть в Паттоне отрицательную фигуру, скажут: «Он был безумцем — любил войну». А те, кто хочет видеть в нем героя, смогут сказать: «Мы нуждаемся сейчас в таких, как он»), — большинство писавших о фильме расценило его как произведение милитаристского звучания. Для актера-художника Джорджа Скотта— пусть он и отказался от «Оскара», присужденного ему за роль Паттона; пусть он даже, как сообщала пресса, переходил тогда, после поездки во Вьетнам, с умеренно «ястребиных» позиций на умеренно «голубиные»; пусть ему субъективно и не был близок милитаристский психоз маньяка-генерала (что он подтвердит скоро участием в одной из последующих работ Майка Николса, антимилитаристской ленте «День дельфи-

на») — вполне естественным было, только-только отснявшись в роли Паттона, не понять, в чем бунт Йосаряна. Вполне естественным было взглянуть на героя ленты «Уловка-22» глазами генерала Дридла и полковника Кэткарта: псих, ненормальный.

«Паттон» режиссера Франклина Шаффнера и «Уловка-22» режиссера Майка Николса — фильмы-антиподы. Как в художественном, так и в идейном отношении.

Хотя связь между «художественностью» и «идейностью» в той антитезе, какую являют по отношению друг к другу «Паттон» и «Уловка-22», может показаться необычной, странной.

Авторы «Паттона» строго следуют фактам и, стремясь представить сражения второй мировой войны, в которых принимал участие их реально существовавший герой, такими, как те были на самом деле, отображают жизнь в формах самой жизни, ведут повествование в традиционной манере добротного голливудского реализма. Авторы «Уловки-22», воссоздавая фантастически неправдоподобные эпизоды военного быта эскадрильи, где служит их вымышленный герой, доводят гротеск до степени сонного кошмара, сюрреалистического бреда.

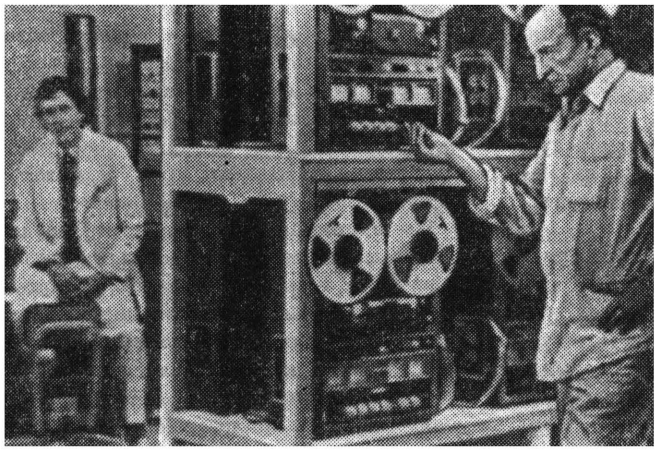
Герои обоих фильмов — по общепринятым представлениям — люди не от мира сего: «nuts» — психи, чокнутые. Герой фильма Шаффнера из породы «возлюбивших войну» — тех, кто только в ней видит смысл существования и только в ней обретает самого себя — крайнее, патологическое воплощение влюбленности в войну, преклонения перед ней. Герой фильма Николса — крайнее и тоже почти патологическое воплощение ненависти к войне, ужаса перед ней.

Создатели обоих фильмов считают своих героев б у н т а р я м и. Исполнитель главной роли в «Паттоне» не мог понять, в чем бунтарство героя «Уловки-22». И уже совсем мало кто мог понять в чем бунтарство Паттона (имея в виду высказывания авторов ленты и рекламу, преподносившую ее так: «Паттон — салют бунтарю»). «Против чего, если не против человеколюбия, бунтует Паттон?» — спрашивал один из рецензентов. Другой отвечал: бунтарство Паттона в том, что его милитаризм «милитаристичнее обычного милитаризма военных».

Экранный Паттон был воспринят реакцией как истинный г е р о й, а сам фильм — как произведение, созданное в духе уэйновских традиций. (При том, что «сержантизирован» был в этом гибриде масштабно эпического повествования и «сержантского фильма» крупный военачальник, и сам образ своего одинокого героя — тоже воспитателя и глашатая — актер Джордж Скотт воплотил в причудливом разнообразии самых подчас неожиданных проявлений его красочной и сложной натуры.) Экранного же Йосаряна многие сочли а н т и г е р о е м.

Понятие «героика», на первый взгляд, действительно плохо вяжется с образом бомбардира Йосаряна, стремящегося уклониться от боевых вылетов. Но оно плохо вяжется и с образом генерала Паттона. «Смельчак» — да. «Человек исключительной доблести» — да. Дело, однако, в том, что воинская доблесть Паттона, хотя и служит правому делу (война с нацизмом), служит ему лишь волей обстоятельств. Истинные цели войны генерал Паттон не хочет и не может ни понять, ни разделить. Доблесть его одушевлена не антифашистскими убеждениями и даже не исповедуемой им идеей суперпатриотизма, а профессиональным честолюбием; она, если можно так выразиться, носит четко прикладной характер. Доблесть Паттона — это его долг. При том, что его долг — это его профессия. Профессиональное восхищение вызывает у него доблесть немецких летчиков, выполняющих с в о й долг, и он искренне жалеет о том, что не может наградить их медалями...

Оба героя — и реально существовавший и вымышленный — задолго до выхода фильмов были уже своего рода символами. Генерал Джордж Паттон, чинивший препоны политике денацификации, проводившей-



«День дельфина»

ся союзниками в побежденной Германии и призывавший после победы над нею к расправе с Россией, стал знаменем тех, кого принято называть «ястребами». Капитан Джон Йосарян, появившийся в 1961 году на страницах романа Хеллера, стал вскоре символом неповиновения для тех молодых американцев, кто не был согласен с тогдашней политикой США в Юго-Восточной Азии. «Йосарян — жив!» — лозунг этот, как сообщалось в печати, то и дело появлялся в конце 60-х годов на стенах американских колледжей.

«Йосарян стал одним из учителей современной американской молодежи», — писал в связи с премьерой фильма Николса кинокритик Стэнли Кауфман.

9. Во имя чего?..

Чему же учил Йосарян?

Те, кто счел роман (а впоследствии фильм) клеветой на вооруженные силы США, обвиняли Йосаряна в антипатриотизме, в трусости.

С этих — взятки гладки.

Однако и критик, стоящий на диаметрально противоположных идейных позициях, — один из авторов выпущенного несколько лет назад Институтом мировой литературы им. Горького коллективного труда «Основные тенденции развития американской литературы XX века», — оценивая роман Хеллера чрезвычайно высоко, счел тем не менее необходимым оговорить: «Поступок главного героя романа «Уловка-22» заставит советского читателя передернуться».

Поступок Йосаряна действительно мог бы заставить передернуться, соверши он его на первых страницах романа и в самом начале фильма. Тогда поступок этот вполне вместился бы в сухие строчки рапорта: «Военнослужащий Джон Йосарян дезертировал из рядов американской армии в период второй мировой войны».

Но Йосарян совершает свой поступок на 478 (последней) странице романа и за полторы минуты до заключительных титров более чем двухчасовой ленты. К тому времени читатели и зрители давно уже приняли предложенные автором «условия игры». Давно уже поняли, от *какой* войны почел Йосарян за благо попытаться бежать в нейтральную Швецию.

Хорошо понимали это и те, для кого Йосарян стал учителем. Те, кто в конце

60-х и начале 70-х годов публично сжигал свои мобилизационные повестки. Те, кто, не желая участвовать в грязной войне, дезертировал из рядов американской армии, бежал в Швецию.

«Неужели вам жаль отдать свою молодую жизнь за полковника Кэткарта и за меня?» — вразумляет строптивого подчиненного майор Корн.

Да, Йосаряну жаль. Он знает: лучше умереть стоя, чем жить на коленях. Во имя этого он и воевал. «Я только и делал, что сражался за родину». Но отдать молодую жизнь за Корна и Кэткарта (из романа: «Между мной и моими идеалами почему-то всегда встают... Корны и Кэткарты») — это значит умереть на коленях.

Йосарян предпочитает жить стоя.

«Это невозможно. Даже географически невозможно добраться отсюда до Швеции», — убеждают Йосаряна.

«Я это знаю», — отвечает Йосарян.

И все-таки совершает свой поступок. Выбирает бунт. Последняя строчка романа: «Йосарян... рванулся — и был таков».

В фильме «географическая невозможность» добраться одному по морю с берегов Адриатики до скандинавских берегов воплощена пластически. Последний кадр фильма: безбрежная водная стихия и всего в каком-нибудь десятке метров от угрюмых прибрежных скал Пьяносы — едва заметная человеческая фигурка на крохотном надувном плотике. Надпись: «Конец».

Главное — совершить поступок. Пусть он «географически невозможен», но нравственно необходим.

«Географическая невозможность» бунта важна авторам романа и фильма еще и потому, что альтернативой ей становится к финалу не участие в боевых вылетах, а та сделка, которую предложили Йосаряну Кэткарт и Корн. Полюби он их, они не только освободят его от боевых вылетов, но и отправят — как героя! — в Штаты: поднимать боевой дух и прославлять их, Кэткарта и Корна.

Это означает: жить! Но — на коленях.

«Вы были бы последним дураком, если б отказались (от предложенной сделки. — *Я. Б.*)... ради каких-то моральных принципов», — втолковывают Йосаряну Кэткарт и Корн.

И Йосарян задумывается. А может, и впрямь?..

Но задумавшись — вспоминает Сноудена.

...Фильм построен сложно. За исключением финальных эпизодов, события развертываются не в хронологической последовательности, а так, как они вспоминаются в бреду Йосаряну, который находится на излечении в госпитале после ножевого удара, полученного им от девушки-итальянки, считающей его, Йосаряна, виновником гибели своего возлюбленного Воспоминания наплывают, наслаиваются одно на другое, вклиниваются друг в друга, в прямых ретроспекциях возникают свои, внутренние ретроспекции.

Самое страшное воспоминание — о Сноудене. О его последних минутах.

Во имя чего погиб Сноуден?

Последние минуты Сноудена возникают на экране — в воспоминаниях Йосаряна — пять раз. И каждый раз вспоминающий не может — вернее, боится — вспомнить до конца. Каждое последующее воспоминание накладывается внахлест на предыдущее, повторяет и продолжает его, чтоб опять оборваться...

Сперва — после удара ножом, когда он мягко свалился на рулёжную дорожку и его медленно накрыла гигантская тень крыла выруливавшего к старту «Б-25» — он вспоминает в бреду испуганный крик: «Помогите ему! Помогите ему!» Потом — будто в белесом мареве — пробитую осколками и продуваемую леденящим ветром кабину бомбардировщика... и себя самого, рывком сдернувшего наушники и кинувшегося в хвост к упавшему навзничь Сноудену...

И сразу — столовая, оживленная беседа (Йосарян: «Враг — это каждый, кто хочет меня убить»), и какой-то незнакомый

еще нам офицер-снабженец с простецким, открытым лицом, шутя, целующий Йосаряна в лоб.

...Вспоминает, как он рывком сдернул наушники и кинулся в хвост к упавшему навзничь Сноудену... и его запрокинутую голову... и почти остекленевший взгляд... и едва-едва шевелящиеся в последней жалобе губы: «Мне холодно!.. Холодно!..»

И сразу — утес среди моря, и призывно смеющаяся нагая женщина на утесе, и сам он, Джон Йосарян, с усилием загребающий воду в тщетной попытке приблизиться к прекрасной нагой женщине.

...Вспоминает едва-едва шевелящиеся в последней жалобе губы: «Мне холодно... Холодно!..» Вспоминает, как кинулся он к висящей сбоку аптечке — за морфием! — и как, сунув в нее руку, не обнаружил там ничего, кроме листка бумаги с вензелем: «М. М.»... Вспоминает свой собственный отчаянный крик:

— Майло!..

И сразу — морской берег и жизнерадостный парень с простецким, открытым лицом; к тому времени мы уже знакомы с ним, его зовут Майло (Milo). Рядом — прекрасная нагая женщина, прекраснейшее из творений рук человеческих: Венера Милосская. Жизнерадостный парень размашисто выводит на животе богини: «М. М.» Черный вензель на белом мраморе переводит словосочетание «Venus of Milo» (Венера Милосская) в зловеще каламбурный ряд: «Венера, принадлежащая Майло».

...Вспоминает, как, сунув руку в аптечку, не обнаружил там ничего, кроме листка бумаги с вензелем: «М. М.»... и вздуваемые ветром волосы Сноудена... и расплывающееся темное пятно на комбинезоне...

И сразу — вой сирен, рушащиеся стены: ночной бомбовой налет на аэродром Пьяносы. Луч прожектора с контрольно-диспетчерской вышки выхватывает из темноты объект за объектом, и в той же очередности, с той же методичностью и той же точностью на выхваченный лучом объект ложатся бомбы и он взлетает в воздух. А в воздухе — американские самолеты. И мечущейся по полю с пистолетом в руках жалкой человеческой фигурке, бомбардиру Джону Йосаряну, все это кажется дьявольским наваждением, апокалиптическим кошмаром — пока он, наконец, не замечает диспетчера этого кошмара, жизнерадостного офицера-снабженца у пульта управления на вышке («Объект номер три!.. Объект номер семь!..»). И снова — как тогда, в самолете — звучит яростный вопль. Вопль отчаяния и бессилия: — Майло!

...И только в последний, пятый раз, после предложения Кэткарта и Корна полюбить их (а может, и впрямь?..), Йосарян вспоминает все. До конца.

Вспоминает крик: «Помогите ему! Помогите ему!»... и вздуваемые леденящим ветром волосы на запрокинутой голове Сноудена... и расплывающееся темное пятно на комбинезоне... и вспоротую им, Йосаряном, брючину: перевязать, скорей перевязать!.. и свой собственный, распяленный в беззвучном крике рот... и медленно вываливающиеся из венца творения живые человеческие внутренности...

Во имя чего погиб Сноуден?

Во имя чего погиб Нейтли? Тот, кто уговаривал Йосаряна, что не их дело задавать вопросы. Тот, чья подружка впоследствии (то было в самом начале фильма, но тогда мы еще не понимали, что к чему) пырнула Йосаряна ножом.

Откуда ей было знать, что причина гибели Нейтли (при бомбовом налете американских бомбардировщиков на американский аэродром) — та же, что и причина гибели Сноудена. Листок бумаги с вензелем: «М. М.»

Майло Майндербайндер!

«Американскому народу покажется отвратительной сама мысль о том, что какой-либо гражданин Соединенных Штатов будет наживаться и жиреть на крови, человекоубийстве и людских страданиях».

Президент Франклин Рузвельт, произнесший эти слова в одной из своих радиоречей незадолго до вступления Америки во вторую мировую войну, имел в виду таких, как Майло Майндербайндер. Тех, кто еще в годы первой мировой войны провозгласил ставший знаменитым лозунг: «Извлекайте из войны прибыль».

У Майло Майндербайндера тоже есть лозунг, и смысл его тот же: «Поставим войну на деловую основу».

Сценаристу Баку Генри и режиссеру Майку Николсу многим пришлось пожертвовать при экранизации романа «Уловка-22». Из более чем полусотни персонажей книги в фильм вошло полтора десятка. Вошли только те, кто прямо и непосредственно соприкасаются по сюжету с Йосаряном, центральным героем книги и фильма. (Само построение ленты диктовало именно такой отбор: все происходящее в ней мы видим глазами Йосаряна.) При этом сюжетные линии, связанные с каждым из уцелевших персонажей, вошли в фильм (как это обычно и бывает при экранизации так называемых крупных литературных полотен) далеко не полностью.

И лишь сюжетная линия Майло Майндербайндера — в книге одного из полусотни эпизодических персонажей — вошла в картину почти целиком. Тем самым Майло (актер Джон Войт) стал ее вторым, рядом с Йосаряном, центральным героем.

Развитие событий в фильме целиком определено двумя — по внешнему сюжету пересекающимися лишь к финалу — действенными линиями. Первая из них: постижение Йосаряном окружающего его мира. Вторая: становление и рост организованного и руководимого Майло Майндербайндером синдиката «М. М.».

Фантастическая карьера Майло, начавшаяся (в книге и в фильме) со сравнительно невинных операций по перепродаже куриных яиц и обмену сухофруктов на простыни («дивиденд» каждому из акционеров — четвертушка простыни), продолженная аферой с морфием и завершившаяся (в пределах книги и фильма) контрактом с немцами на бомбежку собственного аэродрома и торжественным въездом всемогущего к тому времени руководителя синдиката в Вечный город, — и есть (в фильме Николса) воплощение постигаемого Йосаряном мира.

«То, что выгодно для «Дж. М.», — выгодно для родины» (девиз корпорации «Дженерал Моторс»).

«То, что выгодно для «М. М.», — выгодно для родины» (девиз руководимого Майло Майндербайндером синдиката).

«Если уж добраться до сути, картина ни о чем другом, как о капитализме» (Майк Николс, постановщик фильма «Уловка-22»).

Диалог на римской улице:

Йосарян (прорвавшись сквозь цепь мотоциклов и вскочив на подножку эскортируемой ими легковой машины с откинутым верхом). Нейтли погиб!.

Майло (не оборачиваясь к Йосаряну, стоя во весь рост с победительно вскинутой головой и руками в черных кожаных перчатках, властно возложенными на ветровое стекло). Да, но он погиб богачом.

(Нейтли, как и Сноуден, был обладателем акций синдиката — листочков бумаги с вензелем «М. М.».)

Йосарян. Что толку, раз он теперь мертвец.

Майло. Деньги получит семья.

Йосарян. Он не женат.

Майло Тогда — родители.

Йосарян. Они и без того богаты.

Майло. Значит, они поймут.

И дюжий, похожий на эсэсовца, охранник сталкивает Йосаряна в грязь римской улицы.

Этот странный, призрачный Рим, который мы видим (в романе и в фильме) глазами Йосаряна, похож скорее на Петербург — разом Гоголя и Достоевского. «Никакой абсурд более не казался ему странным в этом уродливом мире. Причудливо

наклоненные фасады домов образовывали сюрреалистическую перспективу, улица казалась перекошенной... Мимо него проковыляла кормящая мать с завернутым в черное тряпье младенцем... Тусклый свет ламп причудливо мерцал сквозь клубящийся коричневый туман... На другой стороне перекрестка человек бил собаку палкой. Он напоминал приснившегося Раскольникову человека, который хлестал лошадь кнутом... Ночь была полна ужасов».

Если не знать, что строки эти — из романа Хеллера, их можно счесть фрагментом режиссерского сценария, с такой точностью, вплоть до смены планов и ракурсов, воссоздан Майком Николсом и оператором Дэвидом Уоткином представший глазам Йосаряна уродливый мир: перекошенная улица... нищенка с младенцем... клубящийся туман... Разве что только не собаку бьют, а человека, и на избивающих форма американской военной полиции. Да еще заканчивается это одинокое ночное хождение по мукам не так, как в романе: у входа в солдатский бордель, где на стене модифицированный, согласно обстоятельствам, девиз: «То, что выгодно для «М. М.», выгодно для всего мира», Йосарян встречает среди молчаливой толпы свезенных грузовиками со всего Рима и ожидающих вызова девушек свою давнюю знакомую, и она равнодушно объясняет ему: «Все работают на Майло».

Нет, недаром, видимо, только что, во время триумфального проезда офицера-снабженца по завоеванному им городу, Йосаряну (и нам вслед за ним) померещилась на его нарукавной повязке свастика.

В римском эпизоде (надо ли говорить, что Рим здесь так же условен, как — повторим вслед за Хеллером — Прага у Кафки?) нашел наиболее полное воплощение

антивоенный,

антикапиталистический

и антифашистский пафос фильма «Уловка-22». Одного из последних (по времени выпуска) американских военных фильмов. «Лучшего антивоенного фильма из числа созданных кинематографистами США», по определению коммунистической «Пиплз уорлд».

По последним сведениям в производстве сейчас находится несколько американских фильмов, разрабатывающих военную тематику. Среди них — картина «Апокалипсис сегодня», действие которой происходит в период вьетнамской войны. Режиссер Фрэнсис Форд Коппола и исполнитель главной роли Марлон Брандо заявили, что в своем фильме они хотят осудить агрессию США в Индокитае. Одновременно снимается и военно-биографическая лента о генерале Макартуре, командовавшем войсками США в Корее во время войны 1950—1953 годов. Судя по сообщениям печати фильм этот явится своеобразным продолжением линии «Паттона»...

Так что лишь будущее покажет, по каким направлениям пойдет развитие военной темы в американском кино.

А. Пронин

Как хорошо быть миллионером...

«Трое на снегу» (Drei Manner in Schnee»)
Сценарий Манфреда Пурцера. Постановка Альфреда Форера. Оператор Чарли Штайнберегер. Композитор Петер Томас. Производство «Рокси-фильм» (ФРГ).
«Ответ знает только ветер» («Die Antwort kennt nur der Wind») (По одноименному роману Иоханеса Марио Зиммеля)
Сценарий Манфреда Пурцера. Постановка Альфреда Форера. Оператор Петрус Шлемп. Композитор Эрих Ферстль Производство «Рокси-фильм» (ФРГ)

Как хорошо быть миллионером!

Эту весьма «дискуссионную» истину буржуазный кинематограф упрямо доказывает с самого своего возникновения. Оригинальные аргументы в пользу столь ценного наблюдения предложили недавно кинодеятели ФРГ, использовав для этого традиционный жанр комедии недоразумений и де-

тектива — с эффектными взрывами, погонями и заурядным мордобоем.

Комедия «Трое на снегу» снята по роману, написанному сорок с лишним лет назад известным немецким писателем Эрихом Кестнером. Роман этот явно не принадлежит к шедеврам талантливого сатирика, нередко сочинявшего и развлекательное чтиво. Режиссер Альфред Форер вместе со своим постоянным сценаристом Манфредом Пурцером проделали над старой книжкой ловкую операцию, несколько напоминающую хирургическую «подтяжку». Сатирические кестнеровские морщины удалось разгладить, а все серьезные конфликты заштукатурить оптимистическими румянами. Действию романа придали вневременной характер. Некоторые модные детали говорят о том, что события вроде происходят в наши дни, но с проблемами современности содержание картины никак не связано. Зато режиссер старательно реставрирует архаичные комические приемы довоенного кино с обязательной суматошной неразберихой, наивными неузнаваниями, лихими потасовками и спортивными аттракционами в снежной солнечной долине.

Красочные пейзажи и лыжные гонки придают картине зрелищность; «примитивный» склад мышления представителей гостиничной администрации, не признавших в скромном постояльце миллионера, призван непрерывно потешать и забавлять зрителей. Например, по замыслу создателей картины, безумно смешно, что богач проживает в плохонькой комнатенке, где горничные хранят швабры и ведра...

Лирическую нагрузку взяла на себя дочь миллионера, которая после многократных экспериментальных поисков всенепременно должна обрести искомого супруга. Свадебный завтрак в финале такого рода киноопусов всегда венчает запрограммированную серию клятв и ссор.

На роль миллионера Тоблера приглашен популярный актер Клаус Шварцкопф. Мы его видели когда-то в таких талантливых лентах, как «Капитан из Кёпеника», «Человок проходит сквозь стену» и в ряде других. Актер обладает обаянием; лишенный респектабельного лоска, он привлекает улыбчивой открытостью, лукавством. Клаус Шварцкопф мало похож на расхожий стереотип экранного миллионера. Это-то и пригодилось режиссеру. Герой-миллионер, как задумано в фильме, должен очаровывать своей демократичностью, импонировать зрителям-простакам заурядностью.

Миллионером быть хорошо, но, оказывается, вовсе не потому, что у миллионера солидный счет в банке, не потому, что он может заполучить и личного телохранителя, и тренера, и музейный замок. Все это, по концепции фильма, мелочи и частности. Гораздо важнее другое: миллионер может себе позволить роскошь — благодаря все тем же деньгам — быть самим собой. Клаус Шварцкопф изображает естественного человека, раскованную эмансипированную личность, которая ни в грош не ставит скучные порядки, законы и регламенты Он привык делать то, что захочет его левая нога, к примеру, дать пинка под зад любому, кто ему не приглянулся. Правда, за исполнение такого рода желаний приходится платить. Но состояние его от этого не оскудевает...

Ничто человеческое миллионеру не чуждо. Как и полагается добропорядочному обывателю, он сентиментален, он потчует чужую голодную собачку молочком...

Продемонстрировав миллионерский набор добродетелей, создатели фильма посвящают зрителей в сокровенное желание своего героя. Оказывается, Тоблер мечтает провести каникулы инкогнито, запросто, по премиальной путевке — как простой парикмахер. Используя достаточно банальный сюжетный ход, авторы начинают исподволь внедрять идею о всеобщем равенстве, которого, якобы, достигло сегодняшнее «общество потребления». Теоретики «постиндустриального» мира декларируют, что разветвленная система информации, общедоступные зрелища и развлечения уравнивают все классы и социальные слои. В подобных распространенных на Западе рассуждениях личность интерпретируется в одном аспекте — как потребитель. Создатели развлекательной картины «Трое на снегу» идеологически мыслят примерно так же. Поскольку, дескать, запросы миллионера, парикмахера или автослесаря ограничены их физическими возможностями, то, стало быть, они равноправны. Поэтому так настойчиво в картине выпячивается скромность запросов и потребностей Тоблера. Не обнаруживая своего имени и личности, он отдыхает от повседневного делания денег, а демократизм его пристрастий не знает предела — из всех яств Тоблер предпочитает лапшу с говядиной. Эта деталь кажется авторам столь колоритной, что ее исправно эксплуатируют чуть ли не в течение всего фильма.

Хозяин роскошного отеля мыслит по ста-

ринке, полагая, что миллионера от слесаря легко отличить с первого взгляда. И авторы счастливы развенчать его заблуждения — старик просчитался, ибо, очевидно, не был знаком с новейшими теориями всеобщего потребительского «равенства». Так, молодой автослесарь Дорфмайстер, как говаривали в старину, «попал в случай». Он тоже довольно быстро осваивается со своим новым социальным амплуа и ведет себя, как заправский миллионер. Вернее, как полагалось испокон века вести себя избалованным миллионерам.

Ремесленному искусству свойственно, чтобы каждая сюжетная линия несла утилитарную функцию, примитивный смысл которой всегда лежит на поверхности. Если метаморфозы Тоблера внушают мысль о тотальном равенстве, будто бы свойственном буржуазному миропорядку, то приключения красавца Дорфмайстера пропагандируют допотопный миф о том, что буржуазное общество каждому преподносит свой шанс. Важно лишь, чтоб тебе чуть-чуть повезло, и ты не упустил свое счастье, которое обычно реализуется на экране либо в виде лотерейного выигрыша, либо в виде наследства, а чаще всего в образе богатой невесты, что, на взгляд доверчивого потребителя «массовой культуры», более достоверно и реально. Заметим, что в контексте такого рода опусов счастье и богатство — синонимы. Дочке миллионера Тоблера как нельзя вовремя приглянулся Дорфмайстер, у которого всегда в кармане сквознячок...

Режиссер Форер и сценарист Пурцер безусловно обладают профессиональной сноровкой дельцов от «массовой культуры». Беря ситуации затасканные, выкраивая сюжет по апробированным стандартам, они умеют ненавязчиво и достаточно деликатно начинить комедийную ленту прославлением буржуазного образа жизни в соответствии с новейшими концепциями апологетов капитализма.

Поэтика их бедна, и потому они так любят загадочную многозначительность. С какой роковой завлекательностью звучит название другого их творения, детективного фильма «Ответ знает только ветер»! Заголовок интонацией своей очень напоминает название недавней киномелодрамы, тоже побывавшей на наших экранах, — «И дождь смывает все следы». Это не удивительно: создатели картины все те же — Форер и Пурцер; используя несколько туманную «метеорологическую» символику, они норовят преподнести ловко сконструированное нагромождение убийств и катастроф в форме многозначительных притч, претендующих на знание реальной жизни и человеческой психологии.

...Взрыв происходит еще до титров. Взрыв — визитная карточка и завязка фильма «Ответ знает только ветер». Взлетела на воздух яхта стоимостью 15 миллионов долларов. Стоимость человеческих жизней тех, кто погиб при взрыве, в картине не указана. До них, собственно, и дела нет. Важно только узнать, не было ли это преднамеренное убийство или самоубийство — в таком случае страховая фирма не обязана выплачивать кругленькую сумму. Выяснить обстоятельства и причины катастрофы поручено «детективу по страховой линии» Роберту Лукасу.

Снова перед нами сюжет из «волнующей» жизни миллионеров. Режиссер снова канонически следует законам избранного жанра. На этот раз он снял «стерильный» и абсолютно стандартный детектив.

...На экране появляется актер Морис Роне, нередко играющий агентов сыска. Его герой — человек средних лет, но он моложав и спортивен, он порой дарит друзей и зрителей обаятельной улыбкой. Однако гримаса озабоченности не сходит с его утомленного лица, на котором запечатлелись навечно следы многочисленных драматических расследований. Актер настолько самозабвенно подражает американским стандартам, что поначалу невольно задаешься вопросом: «Уж не пародирует ли он их?» Однако все новые криминальные таинства, на которые беспрерывно натыкается Роберт Лукас, убеждают, что все происходит всерьез...

Поклонница господина Лукаса, мадам дель Пьер (Марта Келлер), особа изысканная и благородная, аттестует своего кумира следующим образом: «Ест он мало, много курит, пьет и не пьянеет, он человек тонкого ума». Не правда ли, в этой характеристике — смесь полицейского донесения и светской сплетни? О вкусе, проявившемся в диалогах (точнее, об отсутствии такового), можно говорить отдельно. Герои изъясняются выспренно, с претензиями на афористичность. Удручающая манерность господствовала в оригинале и благополучно перешла в дублированный вариант. Диктор по радио в самом начале фильма проинформировал, что вследствие валютных спекуляций происходит падение финансового курса. «От биржевой встряски пострадают не богачи, а рядовые налого-

плательщики», — сетует сердобольный радиокомментатор. «Массовое искусство» склонно проявлять «заботу» о средних слоях населения, выступать «защитником» униженных и отверженных. Очень полезно на подобные поддельные шедевры набросить демократический флер, дабы завоевать расположение широкой публики. В детективе не раз еще прозвучат филантропические фразы в защиту честных налогоплательщиков и укоры по адресу хищных миллионеров. «Какие-нибудь бедняки годами ждут страховку, а им (миллионерам. — *В. П.*) вы выплачиваете не моргнув глазом!» — вскипит возмущенный Роберт Лукас. Но все эти гуманистические потуги — чистая фикция. Конфликт в фильме происходит между супер миллионерами и просто миллионерами.

...В один прекрасный вечер в умопомрачительно роскошном зале фешенебельного каннского ресторана собралось целое созвездие финансовых воротил. Они персонифицируют электронику и танкеры, искусственные бюсты и аргентинскую говядину первой категории... Особняком в компании — миллионер «номер один» Джон Килвуд, циник и, как можно предполагать, виновник взрыва яхты.

Для чего понадобилось собирать в кадре всю эту компанию толстосумов? Кстати, для расследования эта встреча вовсе не обязательна. Но режиссер, устраивая смотр всем имеющимся в наличии миллионерам, организует, так сказать, зрелище амбивалентное. В русле сюжета авторы будто бы бичуют всю эту свору коварных денежных тузов. Однако камера откровенно любуется атмосферой фантастического богатства и праздности, смакуя всякого рода атрибуты роскоши, подолгу задерживается на интерьерах, туалетах, драгоценностях. Довольно формально порицая сильнейших мира сего, авторы стремятся своим, в общем-то бутафорским, зрелищем исторгнуть у мелкобуржуазного обывателя вздох: «Как хорошо быть миллионером!» Мастера «массового искусства» давно усвоили, что кино способно прекрасно компенсировать отсутствие в жизни зрителя подлинной радости и ярких впечатлений.

Таков ключевой подтекст этого детективного фильма. Поверхностное осуждение изъянов капитализма и любование образом жизни тех, кому капитализм действительно обеспечивает благоденствие...

Детективный жанр буржуазного кино отводит полицейскому агенту функцию охранителя установленного правопорядка. С предложенной ролью Роберт Лукас до поры до времени справляется совсем неплохо, хотя ему приходится не столько думать, сколько действовать кулаками.

Интереснее другое. Обычно в картинах, подобных ленте «Ответ знает только ветер», герой, расследующий преступления, воплощает ходячие добродетели. Устанавливать справедливость, в буржуазном понимании этой категории, — его ремесло. В данном случае авторы вывели на экране детектива, сбившегося с пути и поддавшегося возможности безнаказанно шантажировать богатых злоумышленников. Деньги прельстили честного Лукаса!..

Как только это произошло, удача сразу ему изменила: он попадает в кошмарные передряги и едва остается в живых. Такой поворот сюжета еще раз подчеркивает, что агент полиции обязан всегда оставаться охранителем буржуазных принципов и норм бытия — в противном случае он может проиграть все, до собственной жизни включительно. Такова суровая кара за нарушение негласных законов общества, которому детектив обязан служить верой и правдой. Даром, что эти законы далеко не всегда находятся в согласии со статьями уголовного кодекса, официально действующего в обществе...

Остается, следовательно, только осведомиться: стоило ли преподносить зрителю типичные образчики «массового искусства», которое давно уже стало синонимом искусства коммерческого, буржуазного? Ленты Форера и Пурцера пополнили перечень таких картин, не расширив представления зрителей о подлинных проблемах капиталистического мира и не подарив встречи с серьезным реалистическим кинематографом...

Синерама

Болгария

«Бой последний» — так называется двухсерийное эпическое полотно, над которым работает болгарский режиссер Зако Хеския. Как и предыдущие ленты режиссера — «Восьмой», «Зарево над Дравой», — эта картина посвящена участию болгарских коммунистов в борьбе против фашизма, формированию партизанского движения в горах и лесах Болгарии, героическим делам патриотов. «Бой последний» основан на популярной в республике книге Васелина Андреева «Умирают бессмертными», действие которой происходит в 1943—1944 годах.

«Мы расскажем об одном из самых драматических периодов в истории нашего народа, — говорит Зако Хеския, — в котором проявился его патриотический дух. В конгломерате судеб, показанном на фоне эпохи, мы расскажем о целом поколении борцов, вышедших из глубин народных». В фильме снимаются: Васил Караиванов, Васил Банов, Мимоза Базова, Юрий Ангелов, Атанас Маджаров, Мария Славчева, Иван Златарев и многие другие — более ста актеров, не считая эпизодических ролей.

●

«Мальчик уходит» (в нашем прокате — «Вольная птица») — так назывался поставленный четыре года назад фильм Людмила Киркова, посвященный судьбе десятиклассника Рана, начинающего новую, «взрослую» жизнь. Ершистый и непокорный Ран уезжал из родного города, он стремился увидеть большой мир, в котором «люди широко и свободно мыслят, чувствуют, действуют»...

Прошло четыре года, и сегодня сценарист Георгий Мишев, режиссер Людмил Кирков и актер Филипп Трифонов возвращаются к тому же персонажу. Что изменилось за эти годы, каким стал Ран, что сохранил, что потерял, что приобрел? Подобные вопросы вынесены авторами в эпиграф картины — как обещание еще не раз рассказать о своем герое, о молодежи — создать как бы биографию этого молодого поколения, его психологическую летопись...

«Не уходи» (другое название фильма — «Человек как все мы») рассказывает как бы о втором этапе жизни Рана. Позади студенческие годы, Ран возвращается в родной город и становится директором той самой школы, которую закончил. Он женат — на той самой однокласснице, которая когда-то так ревновала его к красивой буфетчице Тинтяве... Но, несмотря на солидный пост, Ран сохранил в себе прежнюю мальчишескую задиристость. Он не желает идти на компромиссы — ни на работе, ни в личной жизни. И пусть, на первый взгляд, его ждет поражение — он отказывается от директорской должности, не складывается и его семейная жизнь; тем не менее, Ран, не идущий на сделки со своей совестью, оказывается победителем. «Вот ключ к образу,— говорит Людмил Кирков,— романтик становится реалистом, освободившимся от ненужных иллюзий...

Он стремится к поиску подлинных духовных ценностей, нравственного идеала... Ран все еще находится в процессе возмужания и как гражданин и как человек»...

В новом фильме снимаются те же актеры, что и в «Вольной птице»: Невена Коканова в роли Тинтявы, Сашка Братанова в роли Марианны, Эмилия Радева, Георги Русев, Кирилл Господинов.

О. Антонов

●

Молодой болгарский поэт и кинорежиссер Иля Велчев (предыдущие его картины — «Мандолина» и «Дублер» удостоены премии ЦК ДКСМ), закончил третий свой фильм — поэтическую драму «Сладкое и горькое» по сценарию, написанному поэтом Любомиром Левчевым. Эта картина продолжает давно начатый в болгарском кино разговор о молодом поколении, о личной ответственности каждого человека перед собой и перед другими.

В центре фильма спор о том, что такое счастье — сегодня, в 70-х годах XX века. И спор не абстрактный, а решающийся на примере судьбы молодого героя Асена, находящегося как бы между двумя полюсами — между отцом, человеком, считающим главным в жизни лишь материальные ценности, — лишь деньги, которые он копит для сына, — и генералом, представителем того же старшего поколения, но совершенно иной нравственной формации — революционером, отдавшим все силы свои ради счастья людей, ради их будущего...

«Я хочу сказать в своей картине, — говорит Иля Велчев, — что сегодня неосновательны жалобы на то, будто старшему поколению выпало все возвышенное и романтическое, а на нашу долю остались, в основном, прозаические будни,

Правда, сегодня нет амбразур, которые можно закрывать своими телами, но мы участвуем в очень важном деле — в борьбе за создание национальных духовных ценностей»...

Н. Ильянова

Италия

Ушел из жизни Лукино Висконти, один из крупнейших мастеров итальянского кино и основоположников неореализма.

Висконти родился в Милане 2 ноября 1906 года в аристократической семье. Однако очень рано развившееся в нем чувство гражданственности, ответственности за судьбы народа привело его к участию в борьбе демократических и левых сил за новую Италию. Он принимал непосредственное участие в антифашистском Сопротивлении, был одним из активных борцов римского подполья. Известно, что Лукино Висконти был схвачен гестапо, прошел через пытки и допросы, его даже приговорили к смерти. Именно в то время окончательно определилась его судьба, судьба художника-антифашиста, пронесшего через всю жизнь неистребимую ненависть к нацизму.

Лукино Висконти принадлежал к той части мыслящей интеллигенции Италии, к той блестящей плеяде деятелей культуры и искусства, которая еще в годы фашистской диктатуры убежденно противостояла нажиму фашистской пропаганды, сохраняя веру в марксизм.

Он пришел в кинематограф в начале 40-х годов, в момент трагический, когда Италия, ввергнутая фашизмом в мировую войну, оказалась на грани катастрофы. Его первый фильм — «Одержимость» (1942) предвещал близкий крах фашистской диктатуры. Бунт героини фильма Джованны Браганы и ее бегство как бы символизировали накопившуюся в душах людей ненависть к одиозному режиму и жажду освобождения...

Дух социального протеста, рожденный крушением фашизма и революционной ситуацией в Италии конца 40-х годов, определивший принципы искусства неореализма, проявился в фильме Висконти «Земля дрожит», рассказывающем о повседневной битве за хлеб, труд и землю крестьян и рыбаков Ачитрецы. Уже в этой ранней картине Висконти открывает новые пути для кино: фильм снимался на натуре, с участием непрофессиональных исполнителей, рыбаков, в нем звучал сицилийский диалект. Режиссер вместе с участниками съемок импровизировал не только диалоги, но и сам сценарий. «Величайшим, самым великим фильмом послевоенного кино Италии» назвал картину «Земля дрожит» Франческо Рози, ученик Висконти, бывший тогда его ассистентом. Сегодня он вспоминает о чувстве огромной ответственности всех, кто работал с Лукино Висконти, кто «был брошен в огонь Висконти», — настолько захвачены были все участники съемок одержимостью этого человека. «Что давало ему силы творить? — спрашивает Рози.— Это дыхание артистической, творческой ярости и стремление к точному пониманию реальности. Я узнавал Висконти — человека, сочетающего в себе личное обаяние и страсть художника. Мне выпало счастье участвовать в создании фильма, ставшего классикой итальянской школы, которая после войны вызвала настоящую революцию в мировом кино». Фильм о Сицилии, фильм о причинах и корнях социальных трагедий человека стал как бы художественным комментарием Висконти к работам Антонио Грамши по «южному вопросу», главной идеей которых было то, что без решения этого вопроса, без изменения положения крестьянства Юга не может быть решена проблема будущей социалистической Италии.

Разгоревшаяся борьба коммунистических и левых сил за фильм Висконти приняла политический характер, когда Ватикан и правые открыто выступили против присуждения ему высшего приза Венецианского кинофестиваля 1948 года В 1960 году клерикалы и неофашисты вновь подвергли остракизму новую работу Висконти, картину «Рокко и его братья». Не раз еще Висконти придется противостоять ненависти реакционеров и фашистов, но он не изменит своему творческому и гражданскому долгу.

Автор неореалистических шедевров, Висконти — в иную историческую эпоху — остался верен идеалам Сопротивления, антифашистской борьбы, идеадам гражданственности в искусстве Поэтика его поздних произведений претерпела значительную эволюцию, фильмы становились все более многоплановыми, сложными по форме; порой замыслу художника недоставало прежней ясности и идейной убежденности. Бесспорно, неоднозначность некоторых творческих поисков Висконти отражала противоречия и кризис общественной ситуации в современной капиталистической Италии. Но бесспорно также и то, что такие его талантливые реалистические фильмы, как «Леопард» и «Гибель богов», как «Смерть в Венеции» и «Семейный портрет в интерьере», были крупными явлениями искусства, которые останутся в его истории как свидетельства времени, воссоздающие разные стороны жизни общества, тонко вскрывающие психологические особенности представителей разных социальных групп.

...Рядом с ним всегда были его товарищи по искусству,

представители коммунистической и левой интеллигенции Италии, такие, как Марио Аликата и Джанни Пуччини, Джузеппе Де Сантис, Микеланджело Антониони, Антонио Пьетранжели и другие. «Смерть Лукино Висконти, — говорится в телеграмме товарищей Луиджи Лонго и Энрико Берлингуэра, — это горе для всех коммунистов, для всех истинных представителей и приверженцев культуры, для всех демократов нашего времени, которые помнят и будут помнить его как антифашиста, который сражался в годы Сопротивления рядом с нами, который всегда был связан чувством глубокой солидарности с рабочим классом, с трудящимися, с борьбой нашей партии...»

Е. Викторова

КНР

Газета «Жэньминь жибао» поместила недавно пространную статью о производстве кинопленки в КНР. Читателя, привыкшего к обычной манере маоистской прессы скорее скрывать информацию, чем стараться донести ее до масс, может поразить обилие цифр в статье. Оказывается, в 10 провинциях функционируют предприятия, выпускающие кинопленку. Если до 1949 года в стране не производилось ни сантиметра пленки, то в 1975 году выпущено в 5 раз больше, чем в 1965 году, причем 54 процента этой пленки — цветная. Все компоненты, необходимые для изготовления пленки, производятся в стране, нет ни одного, который бы ввозился из-за рубежа.

Какого же качества эта «великолепная» пленка? Не так давно парижская пресса, после демонстрации во Франции фильмов КНР, сравнила их с изделиями из папье-маше. А как относиться к цифрам? Поверить в них весьма трудно. Что можно сказать об объеме производства 1975 года, если в 1965 году никаких цифр не публиковалось?! «Икс» сопоставляется с «игреком», неизвестное — с неизвестным. Десять предприятий, производителей пленки, — цифра солидная. Но вспомним пресловутый «большой скачок»: за два года количество киностудий «скакнуло» больше чем в три раза (33 в 1960 году), однако все они оказались маломощными и нерентабельными, и через четыре года в стране их осталось только девять. Так что прежде чем хвастливо перечислять «множество заводов», производящих пленку, надо еще уяснить, какого уровня эти предприятия. Ведь во время «большого скачка» пресловутые земляные «доменные печи» называли «новой эпохой» экономики, от которой единственным памятником осталась дурная слава, да непригодные к употреблению чугунные чушки, засорившие поля...

Но если бы дело ограничивалось только «восклицательными знаками» и туманной цифирью — это было бы еще полбеды. Хуже другое: представляя все эти свои достижения как «победу великой пролетарской культурной революции, плод курса независимости, самостоятельности, опоры на собственные силы», маоисты демонстративно зачеркивают интернационалистскую помощь социалистических стран и в первую очередь Советского Союза, которая оказывалась КНР. Пекин не просто умалчивает о помощи, а старается представить дело так, будто ее на самом деле не было, будто Советский Союз и все братские страны социалистического содружества сдерживали развитие кино в КНР, ставили барьеры на его пути! В статье «Жэньминь жибао» есть совершенно бредовая фраза, гласящая, что-де «советские ревизионисты чинили всяческие препятствия, пытаясь уничтожить кинематографическое производство» Китая, а руководители культурного фронта КНР периода до «культурной революции» облыжно обвинены в «преклонении перед иностранщиной», которое будто бы «замедляло только-только начавшееся развитие производства пленки».

Маоисты предпочитают забыть о том, что социалистические страны помогли им построить специализированные цехи по обработке фотоматериалов, что первый и самый крупный в КНР завод по производству пленки в городе Баодин был спроектирован советскими специалистами и построен с помощью Советского Союза. Маоистам невыгодно вспоминать о том, что первые цветные документальные фильмы в 1953—1955 годах снимались в тесном содружестве с мастерами советской кинематографии.

Это только немногие примеры той всесторонней помощи, которую Советский Союз оказывал КНР до тех пор, пока пекинские руководители не встали на путь, несовместимый с принципами пролетарского интернационализма, откровенно враждебный политике, основанной на марксизме-ленинизме, политике социалистических стран.

С. Торопцев

Польша

Имя Людвика Перского тесно связано с послевоенной историей польской документалистики. Начал он свою деятельность фронтовым кинооператором группы «Чолувка» в 1943 году и с тех пор не расстается с кинокамерой. Сколько фильмов

сделано им за тридцать с лишним лет? На этот вопрос сам режиссер затрудняется ответить. Во всяком случае, более ста документальных лент, конечно, в большей мере — короткометражных.

В творчестве Перского есть несколько тем, к которым он возвращается постоянно. Это, прежде всего, тема Варшавы. Перского можно смело назвать летописцем польской столицы. Начиная с «Варшавы 1945—1947», он, с промежутком в несколько лет, запечатлевает на пленку, как строится и хорошеет его родной город.

Вторая любимая тема Перского — кинопортреты известных деятелей искусства. Эти короткие ленты позволяют зрителям постичь самую суть оригинального таланта героя фильма, будь то композитор Тадеуш Бэр, актер Людвик Семполинский или певец Мечислав Фогг. К числу несомненных удач режиссера относится лента «Мой театр» — о популярном комике Адольфе Дымше. Несколько мастерски смонтированных миниатюр в исполнении актера дают зрителю полное представление о разностороннем комедийном даровании Дымши.

Раскрытию актерской личности посвящена и короткометражная, но очень емкая картина «Гамлет»: монолог принца Датского «Быть или не быть» показан в исполнении Гоголевского, Ханушкевича, Голубека и Лапицкого.

Особое место занимает в творчестве Людвика Перского тема польско-советской дружбы, братства по оружию, совместного труда и борьбы за сохранение мира. Созданные им в тесном содружестве с Леонидом Махначом фильмы «Глазами друзей», «За нашу и вашу свободу», «Рассказы о дружбе» пользовались заслуженной популярностью в обеих наших странах. Сейчас в творческих планах старейшего польского документалиста картина о шести столицах социалистических стран — Москве, Варшаве, Праге, Берлине, Бухаресте и Софии.

●

Новая книжная серия польского издательства ВАНФ открылась монографией известного кинокритика Януша Газды «Иннокентий Смоктуновский». В книге, рассчитанной на массового читателя, автор удачно сочетает рассказ о личности актера, о его взглядах на искусство с подробным анализом его творческих свершений в кино. Немаловажное место занимают в работе Газды и факты биографии Смоктуновского, помогающие, в конечном итоге, лучше понять его путь в искусстве. Хотя монография в целом посвящена кинематографическим ролям Смоктуновского, автор постоянно подчеркивает и внимательно прослеживает тесную связь актерского искусства Смоктуновского с традициями русской театральной культуры.

Малгожата Потоцкая

Серьезному искусствоведческому анализу подвергает Газда участие актера в экранизациях классических произведений «Гамлет», «Дядя Ваня», «Преступление и наказание». Рецензируя книгу на страницах журнала «Фильм», Войцех Вежевский относит к ее достоинствам интересно написанные страницы, посвященные раннему, менее известному широкому польскому зрителю периоду работы Смоктуновского в кино. В фильмах «Ночной гость» и «Високосный год» автор усматривает формирование нового типа героя, который значительно отличается от героя более поздних работ актера, таких, как «9 дней одного года», «Берегись автомобиля», и других.

●

Традиционная премия имени Збигнева Цибульского, ежегодно присуждаемая редакцией журнала «Экран» наиболее перспективному молодому актеру, на этот раз досталась Малгожате Потоцкой. Актриса, дебютировавшая в 1969 году небольшой ролью в картине Анджея Вайды «Все на продажу», создала значительные образы в фильмах Богдана Порембы «Хубаль» и «Ярослав Домбровский». Последняя роль Пелагии в недавно завершенной польско-советской картине о польском революционере принесла молодой актрисе особенно большой успех. Жена и соратница Домбровского по борьбе, Пелагия сопровождает мужа в ссылку, принимает деятельное участие в судьбе политических заключенных. Сложный, протяженный во времени образ позволил актрисе в полной мере проявить свое профессиональное мастерство.

Напомним, что лауреатами этой очень ценимой в Польше премии были в прошлые годы Даниэль Ольбрыхский, Ольгерд Лукашевич, Майя Коморовска, Мацей Гурай.

В. Головской

Чехословакия

В словацком городе Банска Бистрица состоялся юбилейный X Общегосударственный семинар чехословацких киноклубов. Семинары киноклубов проводятся в ЧССР регулярно, обычно — дважды в год, под методическим и организационным руководством Чехословацкого киноинститута, ЦК Союза социалистической молодежи Чехословакии, при участии творческих союзов и рассматриваются как одно из средств идеологического воспитания молодежи, активно участвующей в пропаганде киноискусства в стране.

В работе X Общегосударственного семинара приняли участие более 80 представителей киноклубов и творческих организаций различных областей Чехословакии. Словацкий киноинститут в Братиславе подготовил для семинара обширную программу отечественных и зарубежных фильмов, отражающую важнейшие этапы развития мирового кинематографа за 80 лет его истории. Участникам семинара были показаны классические кинопроизведения, созданные режиссерами Италии, Франции, США. Советское кино было представлено в программе следующими лентами: «Окраина» (1933), «Зной» (1963), «Белые, белые аисты» (1967), «Необыкновенная выставка» (1969), «Премия» (1974), «Шел солдат» (1975); в историческом разделе демонстрировался дореволюционный фильм «Русская свадьба XVI века».

Перед началом циклов и показом отдельных фильмов перед собравшимися выступали киноведы и критики; после просмотров проходили дискуссии по проблемам классического и современного киноискусства, обсуждения картин. Особенно тепло и заинтересованно был встречен советский фильм «Премия», незадолго до этого вышедший на экраны Чехословакии.

Н. Савицкий

●

Режиссер Ян Шмидт принадлежит к молодому поколению чехословацких кинематографистов. Среди его работ — картина «Колония Ланфиер» (совместное производство с «Мосфильмом»), «Лук королевы Доротки» — три художественные новеллы по мотивам классика чехословацкой литературы Владислава Ванчуры. Сейчас Шмидт закончил работу над новым болгаро-чехословацким фильмом «Невеста с самыми красивыми глазами». Сценарий написали Иржи Циркл и Ладислав Дворский.

«Наш фильм адресован детям. Но сказка нужна всем. В ней каждый может почерпнуть что-то для себя — поэтому картина обращена и к взрослой аудитории», — говорит режиссер Шмидт.

В фильме идет речь о подлинных человеческих ценностях, о добре и зле, он заставляет заглянуть зрителей в самих себя, подумать о нашем отношении к окружающим людям. Идея картины подана легко, ненавязчиво, органически вплетена в ткань произведения. Режиссер удачно подобрал актеров — чехословацких и болгарских и сумел объединить их в ансамбль, придерживающийся одного стиля игры. Среди них можно выделить Милана Княжко, исполняющего роль главного героя — Пишты, и Елену Димитрову, играющую красавицу Орину.

Выпуск нового болгаро-чехословацкого фильма — пример успешного сотрудничества двух братских кинематографий.

Н. Филиппова

«Невеста с самыми красивыми глазами», режиссер Ян Шмидт

Чили

Выступая недавно на пресс-конференции в Мехико в связи с премьерой своей картины «События на руднике Маруса», известный чилийский режиссер Мигель Литтин (в Советском Союзе демонстрировались его картины «Шакал из Науэльторо» и «Земля обетованная») заявил, что с приходом к власти фашистской хунты национальное кино Чили практически уничтожено.

Если при правительстве Народного единства в Чили в среднем производилось в год 4—5 полнометражных картин различных жанров, десятки документальных лент и фильмов для телевидения, то сегодня в стране не снимается ни одной художественной ленты, и вся кинематографическая продукция состоит из хроникальных выпусков «Висьон де Чили», представляющих собой рекламные ролики, пропагандирующие новые фашистские порядки. Картины, которые доснимались в период после военного переворота, так и остались лежать в кинохранилищах: фашистская цензура запретила «по политическим соображениям» показ в Чили фильмов режиссера Руиса «Белый голубь» и «Дикий голубь», ленту режиссера Перельмана «Тень на солнце».

«Тень на солнце» оказалась последней художественной картиной, снимавшейся в Чили после прихода к власти хунты, и история ее создания, так же как и судьба ее авторов, наглядно демонстрирует трагедию чилийских мастеров экрана.

Работа над картиной была поистине подвигом кинематографистов, принявших решение работать в Чили, несмотря на тяжелейшие — и не только в творческом плане — условия, в которые они были поставлены. Режиссер Пабло Перельман, большинство актеров и технического персонала придерживались левых взглядов, и, естественно, каждому из них — прежде чем начать работу над фильмом — пришлось выдерживать унизительные допросы в службе военной разведки (чилийское гестапо), выслушивать придирки цензоров из комиссии по контролю над средствами массовой информации, терпеть присутствие на съемочной площадке военных чинов и полиции. Но режиссер и актеры не сдавались. Они работали, отдавая картине все свои силы и средства, и в начале ноября 1974 года картина была готова. Показанная журналистам 28 ноября 1974 года, «Тень на солнце» была затем запрещена, ее создатели арестованы, а некоторые высланы за пределы Чили.

Выступая на пресс-конференции в Каракасе, Пабло Перельман рассказал о преследованиях кинематографистов фашистами Пиночета. Десятки известных чилийских актеров, режиссеров, операторов, монтажеров стали жертвами противозаконных арестов, несколько человек погибли в первые дни после переворота. Среди жертв хунты — оператор телевидения Чилийского университета Уго Арайя, расстрелянный фашистами на территории Государственного технического университета в Сантьяго. От рук фашистских палачей погибла известная чилийская актриса Кармен Буэно Сифуэнтес. Она была арестована на улице вместе со своим мужем — оператором Хорхе Мюллером 29 ноября 1974 года, но до настоящего времени власти Пиночета отказываются признать факт ее ареста и утверждают, что им неизвестно местонахождение актрисы. Тем не менее, имеются свидетельства нескольких человек, которые видели Кармен Буэно в концентрационном лагере «Трес-Аламос». В середине декабря 1974 года, как стало известно, она была переправлена в другой лагерь, после чего о ней никаких сведений не поступало. Продюсер и ассистент режиссера Альваро Ковасевича — Адриана дель Рио Лагарриге (фильмы «Легкая смерть» и «Новая любовь») была арестована в январе 1975 года у себя дома, после чего также бесследно исчезла.

Возмущение мировой общественности вызвал арест в Чили аргентинского кинематографиста Карлоса Пиаджио, профессора Католического университета Чили, который участвовал в создании лучших чилийских лент периода Народного единства — «Товарищ президент» (режиссер Мигель Литтин), «Хватит молиться» (Альдо Франсии), «Голос и винтовка» (Эльвио Сото).

Фашистские изуверы не щадят ни женщин, ни людей преклонного возраста. Они арестовали и пытали основателя и президента профсоюза технических служащих кино, заведующего отделом кино Секретариата президента Республики Адольфо Сильву. Потом Сильву был переведен в концлагерь на острове Досон и выпущен совершенно больным 15 месяцев спустя. Актриса Сара Астика до сих пор томится в лагере «Трес-Аламос», ей не предъявлено никакого обвинения.

Такова судьба многих прогрессивных деятелей чилийского кино. Судьба тех, кто не подвергся открытым репрессиям, кто, несмотря ни на что, пытается найти в сегодняшнем Чили возможности для творчества, тоже незавидна. Их тревоги Пабло Перельман выразил следующим образом: «Какой смысл вообще может иметь искусство в стране, где большинство людей голодают, где царят репрессии и безработица, где нищета достигла поистине ужасающих размеров? Лишь свержение диктатуры может вновь возродить национальный кинематограф».

В. Моисеев

А. Тарковский

Гофманиана

Гофман

Сумерки вливаются в погребок со сводчатыми выбеленными потолками. Темная дубовая столешница, отполированная локтями завсегдатаев, покрыта лужицами остывшего пунша, в которых отражается меркнущий свет пасмурного дня.

Судя по негромким голосам, посетителей мало. Вокруг стола, стоящего напротив окна, утомленные, действующие словно под сурдинку собутыльники.

У него нет сил. Низко склонившись над пролитым на стол вином, он прислушивается к далеким голосам печального застолья: редким, бессмысленным, с паузами, зияющими на ткани беседы, словно раны.

Кто-то везет его в карете. Плавное покачивание. Чьи-то руки поддерживают его за плечи. Карета бесшумно, как головокружение, вплывает в широкую дверь, плавно поднимается, подобно дыму в каминной трубе, для того, чтобы он вновь сидел, обессиленный, за мокрым столом, в окружении серых, безликих поклонников, чествовавших его безмолвными речами.

Почему-то не несут свечей.

А теперь он идет в чистых сумерках по окраине города, мимо деревьев и каменных стен, в разрывах которых мелькает пустота полей и дальних гор, покрытых лесом. Он видит окружающее то очень близко, «почти у самых глаз», то далеко, через пространство пустоты, омраченной наступлением ночи.

То близко, то далеко... Словно маятник раскачивается в его сознании, превращая его то в карлика, то в исполина. Издали доносится шум, похожий на тот, которым наполняется зал театра перед началом представления — приглушенные голоса, звуки настраиваемых инструментов... Они, эти музыкальные звуки, доносятся будто сквозь ветер — то близко, то дальше, словно морские волны, шум которых ветер относит и треплет до тех пор, пока от него ничего не останется, кроме то ли крика чаек, то ли резкого и какого-то далекого голоса фагота...

Боже, как болит спина! Тупая, привычная, высасывающая спинной мозг боль! Хочется остановиться, нагнуться, обжечься острым, болезненным и неестественным для здорового человека наклоном.

Он останавливается на пустыре, расположенном у городских ворот, заросшем бузиной. Бледно-зеленые соцветия сияют в темноте, издавая душный тлетворный намек на запах.

Он ложится навзничь. Прижимает колени к груди. В темной траве белеют воротник и манжеты, мокрые от вина.

Неподалеку, в тени аллеи, деревья которой бесшумно покачивают вершинами, кто-то останавливается. В темноте поблескивает лощеная тулья шляпы. Худое лицо, черный пронзительный взгляд.

Знакомое лицо! Кто это?

Гофман встает с земли и идет в темноте в сторону аллеи, в тени которой ждет его этот знакомый незнакомец.

Но там — никого...

Моцарт

Пронзительный звонок и громкий возглас: «Представление начинается!» — вспугнули его дремоту.

Гудят контрабасы; удар литавр, и взревели трубы; гобой тянет звонкое ля. Вступили скрипки... Где это он?

Ах, вот оно что! Он лежит в номере гостиницы, куда он добрался после того, как болезнь вытрясла из него душу.

Темные обои с золотым тиснением; камин, в котором умирают угли, подернутые пеплом.

Гофман встает — он лежит одетый поверх одеяла — наливает в таз воду из кувшина и опускает в нее голову.

Вытерев волосы, он дергает сонетку.

Появляется слуга.

— Ради бога, что за шум?

— Ваше превосходительство, должно быть, еще не изволит знать, что наша гостиница соединена с театром. Через эту вот потайную дверь можно коридорчиком пройти прямо в двадцать третий номер — в ложу для приезжих.

— В ложу?

— Ну да, ложа для приезжих, маленькая, на двоих, для самых что ни на есть знатных постояльцев, прямо у сцены. Если вашему превосходительству угодно, сегодня «Дон-Жуан» знаменитого господина Моцарта из Вены. Плату за место — талер и восемь грошей — мы припишем к счету.

Гофман наливает в бокал остатки шампанского из бутылки, плавающей в ведерке с растаявшим льдом. С наслаждением, граничащим с отвращением, выпивает его до дна.

Слуга испуганно смотрит на него.

— Принесите мне пунша.

— Сюда?

— Нет, в ложу...

Театр был достаточно вместителен, отделан со вкусом и ярко освещен. В ложах и в партере, судя по шуму и говору, — полным-полно зрителей. И, оценивая увертюру, — оркестр превосходный.

Анданте потрясало ужасами грозного подземного царства слез...

Нечестивым торжеством прозвучала ликующая фанфара в седьмом такте аллегро...

Увертюра рассказывала о столкновении человека с неведомыми, злокозненными силами, которые его окружают, готовя ему погибель...

Наконец буря улеглась. Взвился занавес.

Гофман греет ладони о толстый хрустальный бокал.

Темная ночь. Зябко и сердито кутаясь в плащ, шагает перед павильоном Лепорелло. «День и ночь изволь служить...» — раздается по-итальянски со сцены

Из павильона выбегает Дон-Жуан, следом — донна Анна, удерживая нечестивца за плащ. Какое лицо!

Рассыпавшиеся пряди темных волос вьются по спине, белое ночное одеяние не может скрыть красоты, не предназначенной для нескромного взора. И вот — что за голос! — «Не надейся! Все напрасно...» Подобно сверкающим молниям пронизывают гром инструментов отлитые из неземного металла звуки!

Дон-Жуан тщетно старается вырваться. Только хочет ли он вырваться? Почему не оттолкнет он эту женщину и не бросится бежать? Злое ли дело подкосило его или же лишил сил и воли внутренний поединок между любовью и ненавистью? Старик отец поплатился жизнью за то, что безрассудно набросился в темноте на сильного противника...

Дон-Жуан откидывает плащ и предстает во всем блеске затканного серебром наряда из красного бархата. Великолепная, исполненная мощи фигура, мужественная красота черт: благородный нос, пронзительный взгляд, нежно очерченные губы; вздрагивающие брови на какой-то миг придают лицу мефистофельское выражение и, хотя не вредят красоте, вызывают безотчетную дрожь. Кажется, что женщины, на которых он бро-

сил взгляд, навсегда обречены ему и, покорствуя недоброй силе, стремятся навстречу собственной погибели...

Донна Анна

Гофман вздрагивает: ему кажется, что в тесной ложе, кроме него, находится еще кто-то. Может быть, этот кто-то отворил дверь и тихо прошмыгнул в ложу у него за спиной?

Он чувствует разочарование: одно замечание непрошеного гостя, да еще, чего доброго, глупое, может самым болезненным образом спугнуть чудесный миг музыкального восторга! Он решает не замечать соседа по ложе и, всецело углубившись в созерцание представления, избегать малейшего слова или взгляда. Склонив голову на руки, смотрит он на сцену. Представление продолжается.

Несколько раз он ощущает позади легкое теплое дыхание и улавливает шелест шелкового платья. Наконец он не выдерживает, искоса бросает взгляд в небольшое зеркало в позолоченной раме, висящее на стене ложи, и бледнеет от изумления. Вернее, от испуга: в зеркале отражается лицо донны Анны. Донны Анны, одетой в тот костюм, в котором он видит ее на подмостках!

Он понимает, что должен заговорить с ней. Проходит несколько томительных минут, прежде чем он решается на это:

— Как это может быть, что вы здесь?

— Здесь? Нет ничего проще и естественней. Разве с вами никогда не случалось — ну хотя бы во сне — чувствовать уверенность в том, что все возможно; чего бы вы ни захотели, все непременно исполнится. Да и исполняется, если вы вдруг решаете проверить истинность этого своего чувства.

— Только во сне.

— А разве сон не такая же реальность, как и явь? — улыбается она и, заметив, что он смотрит не на нее, а на ее отражение в зеркале, прибавляет: — Нельзя смотреть в зеркало на ночь.

— Почему? — спрашивает Гофман.

— Вам будут сниться страшные лица.

— Они мне и так снятся. Даже не только снятся, а преследуют меня наяву.

— Вы очень устали?

— Да.. Сегодня у меня опять шла кровь носом. Я надоел сам себе с этой болезнью.

— Вы поэт?

Гофман отвечает не сразу.

— Если вы способны на это, — кивает он в глубину ложи, намекая на ее появление здесь, — то я думаю, вы и так многое обо мне знаете.

— Что же дает вам музыка? Она делает вас счастливым?

— Не знаю... Она доказывает возможность выразить абсолютное, бесконечное. Искусство — единственная возможность познать его.

— Вы стремитесь к этому? И вам не страшно? Зачем вам это?

— Затем, может быть, чтобы хоть чем-нибудь отличаться от животного...

Представление кончается. Публика покидает партер. Донна Анна задергивает зеленую занавесь, отделяющую ложу от зрительного зала. В ложе становится почти темно.

— Посмотрите сюда, — просит она, указывая на зеркало.

Теперь они стоят рядом и глядят в глаза отражений друг друга. Потом донна Анна накидывает на зеркало шаль, снимает его со стены и исчезает вместе с ним в темноте коридорчика.

Гофман бросается за ней. Коридорчик пуст. В его комнате тоже никого...

Ночь. За гостиничными окнами ветер и дождь. Гофман звонит. Ему не по себе — душно. К тому же будят его осторожные шаги в потайном коридоре.

Появляется слуга и приносит горячий пунш. Он видит, что комната пуста, а потайная дверь отворена. Слуга проходит в ложу и смотрит на постояльца весьма неодобрительно. По знаку Гофмана ставит на-

питок на стол, но не уходит, а мнется в дверях, не решаясь первым начать неприятный разговор.

— Здесь, на стене, было зеркало... — робко бормочет он. — Может быть, ваше превосходительство...

Гофман поворачивается к нему спиной.

Перегнувшись через барьер ложи, он всматривается в пустой зал; призрачный свет двух свечей, принесенных им сюда, придает театру нереальный фантастический вид. Занавес колеблется от гуляющего по всему зданию сквозняка.

— Донна Анна!..

Его призыв теряется в пустоте, зато пробуждаются души инструментов, и над оркестровой ямой повисает странный звук: то ли голос, то ли шелест...

Бьет два часа ночи...

Когда утром он расплачивается со слугой, тот снова затевает разговор об исчезнувшем зеркале.

— Это было старинное зеркало, ваше превосходительство. У меня будут неприятности с хозяином.

— Я думаю, этого хватит, — говорит Гофман и кладет на стол еще несколько талеров. — Я случайно разбил его.

— Конечно... вполне, ваше превосходительство.

— Ну, а что же сегодня? Снова «Дон-Жуан»?

— Нет, ваше превосходительство. Дело в том, что случилось несчастье: певица, исполняющая партию донны Анны, внезапно скончалась сегодня ночью. В два часа пополуночи...

Когда слуга, раскланявшись, уходит, Гофман выпивает свой бокал пунша и медленно подходит к высокому зеркалу, стоящему в простенке, между окнами. Его опасения сбываются: в холодном стекле отражается пустота. Он придвигает кресло, становится на него и приближает лицо к зеркальной поверхности так близко, что стекло запотевает от его дыхания.

Но своего отражения в зеркале он не видит...

Юлия Марк

Глаза фрейлен Юлии широко открыты. Минна, ее младшая сестрица, не скрывает испуганных слез.

Дверь в кабинет приоткрывается и в образовавшуюся щель заглядывает фрау Гофман — высокая черноволосая женщина с усталыми синими глазами:

— Почему ты всех пугаешь? Это доставляет тебе удовольствие? — с упреком спрашивает она и скрывается в коридоре.

Действительно, рассказ производит на сестер слишком сильное впечатление.

Гофман, со всех сторон обложенный подушками, сидит в большом покойном кресле. Он устал и с трудом переводит дух.

— Минна, милая, Юлия! Я на самом деле напугал вас?

Минна, вслед за Юлией, тоже пытается улыбнуться.

— Но ведь это сказка?

— Нет, нет, Минна, это правда!

Лицо младшей омрачается.

— Ну, хорошо, хорошо, я пошутил! Конечно, я это все только что выдумал.

Юлия смотрит на Гофмана.

Она серьезна, ее взгляд углублен и внимательно следит за ежесекундно меняющимся выражением его лица.

— Хотите я сыграю вам что-нибудь?

— Из «Дон-Жуана?» — спрашивает Юлия.

— Если вам угодно...

— Вам нельзя ходить! Потом, когда вы выздоровеете, г-н Гофман.

Гофман делает комически страшное лицо и произносит театральным шепотом:

— Я не выздоровлю никогда.

— Ну, г-н Гофман! — пугается Юлия.

Тем временем Минна берет с секретера, стоящего в глубине комнаты, небольшое зеркало и направляется к больному.

— Сейчас мы узнаем! Слышишь, Юлия, мы сейчас все узнаем! Правду рассказал

г-н Гофман или сочинил! Посмотрите в зеркало! Господин Гофман, посмотрите в зеркало!

— Не надо! — испуганно вскрикивает Юлия, выхватывает зеркало из рук сестры и отбрасывает его на ковер.

Гофман печально смотрит на нее.

— Спасибо, фрейлен, — произносит он наконец и, с трудом привстав, пытается шутливо раскланяться, — я только не успел рассказать вам, — стараясь, чтобы его слышала одна Юлия, произносит он, — что у донны Анны было ваше лицо.

— ?!

Доктор Шпейер

Дверь распахивается, и на пороге появляется доктор Шпейер, пользующий Гофмана.

— Что здесь происходит? — восклицает он, поднимает с пола зеркало и ставит его рядом с креслом больного. Затем вынимает серебряную луковицу, берет Гофмана за руку и ищет у него пульс.

— Можно подумать, что вы обежали все лестницы Бамбергского театра и кулисы впридачу.

— Я сегодня спал плохо... Вернее...

— Вернее — совсем не спали?

Сестры с порога делают реверанс:

— До свидания, г-н Гофман!

— Пожалуйста, выздоравливайте, г-н Гофман. Я даже обещаю выучить наизусть сонатину! — и мужчины остаются вдвоем.

— Я помню, как однажды, прошлой зимой, на балу — мне показалось, что я распался на части. И все окружавшие меня были моими Я. Эти двойники так мучили меня!

— У вас, видимо, было головокружение. Ничего страшного. А почему вы вспомнили об этом?

— Вы знаете, доктор, однажды некто с упрямством, достойным лучшего применения, пытался забить гвоздь в стену шляпкой, ударяя молотком по острию. К нему подошел другой, долго наблюдал тщетные усилия первого и, наконец, заявил: «Каков чудак! Это же гвоздь от противоположной стены!»

Доктор весело рассмеялся.

— Диалог этот, — продолжал Гофман,— как вы догадываетесь, происходил в желтом доме.

— Я догадался! — смеется доктор.

— Вы смеетесь! — сокрушенно вздыхает Гофман. — А ведь он прав, этот второй!

— Смотря как взглянуть на этот гвоздь.

— Вот именно! Как взглянуть! Ведь сто человек из ста на месте второго (и все, заметьте, нормальные, вполне нормальные!) просто повернули бы этот гвоздь шляпкой вверх, а острием к стене! Вы знаете, доктор, — безо всякого перехода продолжает Гофман. — Я, кажется, влюблен...

На пороге возникает фигура фрау Гофман. Она несет на серебряном подносе чашку чаю для доктора и стакан пунша для хозяина. Доктор раскланивается и вновь поворачивается к больному:

— Вам придется ложиться пораньше и стараться также не пить вина.

— Господь с вами, доктор! Оно необходимо мне для работы. Оно приводит в действие мое воображение, доктор... Я даже подумывал о составлении для композиторов таблицы напитков, которые помогли бы им в их труде. Для церковной музыки — рейнвейн, для серьезной оперы — бургундское... — он морщится от боли и прихлебывает из стакана.

Доктор, который заметил, что Гофман в продолжении разговора неотрывно смотрит в зеркало, наконец не выдерживает:

— Что вы там увидели?

— Ничего, — задумчиво отвечает больной, глядя в зеркало.

Фрау Гофман (Миша)

У выходных дверей фрау Гофман жалуется доктору:

— Он совсем меня замучил своими фантазиями.

— Возможно, возможно. Впрочем, он прежде всего замучил ими себя. Постарайтесь помнить об этом.

— Господи! Я только и делаю, что стараюсь угадать его капризы!

— Возможно, возможно... Зачем? Разве это возможно?

— Он всю ночь звал по имени какую-то женщину.

— Я думаю, имя не имеет значения.

— Я устала, мне все надоело.

— Старайтесь давать ему меньше вина.

— Напрасно я решила ехать с ним сюда, в этот ужасный Бамберг. Я ему не нужна, я же вижу!

— Почаще проветривайте комнаты, а то он задохнется.

— Боже мой, неужели...

Заметив, что перебивают друг друга, оба от неловкости улыбаются.

— Скажите мне, вы любите музыку? — неожиданно спрашивает Шпейер.

— Конечно... — растерянно отвечает она.

— А что из музыки вам более всего нравится?..

Госпожа Гофман в недоумении:

— Пролог из его «Паломницы»...

Доктор хохочет, целует ей руку и выходит.

— Ну вот видите! — последние его слова.

— Матка бозка, когда все это кончится! — кричит она по-польски на весь вестибюль, когда остается одна.

— Миша! — доносится из кабинета голос Гофмана. — Миша!

Фрау Гофман встает с постели, накидывает капот, берет вязание и направляется в комнату мужа.

Она никак не может зажечь свечу. Наконец ей это удается. Тусклый свет не в состоянии разогнать сумрак кабинета.

У камина, спиной к жене, стоит Гофман. Неестественно напряженная и неподвижная фигура мужа пугает ее.

— Что с тобой?

— Я не могу двинуться... Спина.

Фрау Гофман бросается к нему.

— Я стою так около получаса.

— Почему же ты сразу не позвал меня?..

Она помогает мужу добраться до кресла.

— Посиди со мной, — отдышавшись, просит он.

Миша покорно садится у ночного столика, на котором горит единственная свеча, и принимается за вязание.

— Может быть, тебе перейти в кровать? — спрашивает она.

Он не отвечает.

Взвивается трогательно-нежная жалоба флейты, шумит буря скрипок и басов, грохочет звон литавр, поют тихие голоса виолончелей и фагота, вселяя в сердце неизъяснимую грусть...

А вот и тутти, точно исполин, величаво и мощно идет унисон, своей сокрушительной поступью заглушая невнятную жалобу...

В его сознании властно звучит увертюра к «Ифигении в Авлиде».

Миша безмолвно вяжет у свечи свое бесконечное филе, время от времени бросая беспокойный взгляд в сторону больного...

Медленно отворяется дверь.

Гофман поворачивает голову; на пороге в парадном расшитом кафтане и богатом камзоле, при шпаге, со свечой в руках стоял незнакомец и пристально смотрел на хозяина.

— Кто вы? — спрашивает Гофман.

— Автор этой музыки.

— Как?..

— Я — кавалер Глюк!

— Ты не спишь? — спрашивает жена.

Он не отвечает и молча улыбается в полутьме.

Она подходит к креслу:

— Тебе что-нибудь нужно?

Он смотрит на приоткрытую дверь, из которой тянет сквозняком. Беспокойно колеблется пламя свечи.

— Я только что сочинил одну историю... Рассказать?

— Страшную, конечно...

— Нет... Вот послушай... Она не страшная, — виновато улыбается он. — Она о музыке...

— Как ты себя сейчас чувствуешь?

— Теперь лучше, гораздо лучше...

— Тебе давно следовало поспать. Последние дни ты почти не ложился. Ты превращаешься в собственную тень.

— Это твое изобретение или г-н Шамиссо тебя надоумил?

— У Шамиссо герой теряет лишь тень— ты же гораздо большее...

— Тебе никогда не приходилось во сне падать со шпиля высокой башни?.. — вдруг спрашивает он не к месту. — Что ты сказала? Что я теряю?

— Ты теряешь человеческий облик.

— Разве? У меня никогда его и не было...

— Кто эта Кэтхен? На тебя скоро будет показывать пальцем весь город!

— Кэтхен?

— Я прочитала в твоих записях...

— Миша! Ты читаешь мои дневники!

— Ты всегда говорил, что у нас все общее... Тем более что тетрадь лежала раскрытой на бюро... Вместо того, чтобы думать о нашем будущем, ты, как гимназист, бегаешь за юбками. Мне надоело все это! Кто эта Кэтхен, я спрашиваю!

С болезненной гримасой следит Гофман за женой, которая, в ярости размахивая его тетрадью, кружит вокруг столика с горящей свечой. Ему начинает казаться, что лицо ее становится чужим, старым, даже пугающим в тускло освещенной темноте.

— Ты похожа... Знаешь, на кого ты сейчас похожа?

— Я уношу твою тетрадь и запираю ее у себя на ключ. Спокойной ночи!

— Миша! — Гофман вскакивает в кресла, забыв о своей спине. Словно удар ножа пронзает все его существо. Он замирает в самой нелепой позе, боясь пошевельнуться, чтобы не причинить себе боли. И тем не менее он смеется. Пытается смеяться, хотя ему совсем невесело...

В полутьме он видит, как на пороге появляется кавалер Глюк и жестами пытается объяснить ему что-то, заговорщицки улыбаясь. В руке его ключ от Мишиного секретера. Кавалер подмигивает, проходит к столику, кладет на него ключ и, захватив с собой горящую свечу, скрывается за дверью.

Гофман стоит в темноте посреди кабинета и не может пошевельнуться. На губах его ядовитая улыбка.

Грепель

Вечер в Бамберге.

— Таким образом я был наказан Мишей, — рассказывает Гофман г-ну Кунцу, виноторговцу и библиофилу.

— Я думаю, — отвечает тот, — что если бы фрау Гофман знала, что под именем Кэтхен таится Юлия Марк, она поступила бы не так романтично.

— Кстати, вам не кажется, что Юлия день ото дня хорошеет? Она была со мной мила сегодня!

— Увы, мой бедный друг, — вздыхает Кунц, — должен вам сказать, что она выходит замуж за этого Грепеля, торговца из Гамбурга. Мы с вами приглашены на завтрак в замок Поммерсфельден в его честь.

Гофман останавливается посреди улицы, по которой они так мило прогуливались с Кунцом. Он поражен. Не замечая его состояния, Кунц спокойно поворачивает в переулок и только тогда замечает, что остался один. Он возвращается и выглядывает из-за угла. Гофман стоит посреди перекрестка и рассматривает брусчатку у себя под ногами. Его пальцы до белизны сжимают набалдашник трости.

— Куда вы пропали? — зовет его Кунц.

— Посмотрите! — отвечает Гофман и показывает тростью в глубину переулка. — Вот так скоро сгорит театр, в котором будут играть мою музыку.

Объятый пламенем Берлинский оперный театр.

Пылают декорации: как огненные птицы, догорают в воздухе тюль и вуали.

Рушатся перекрытия.

На барышне из кордебалета вспыхивает пачка, и та, словно падающая звезда, проносится в дыму кулис.

Гудит пламя...

С этой минуты Гофман становится невменяемым.

— С утра ты выпиваешь уже третий стакан! Мы же приглашены к завтраку! — ужасается фрау Гофман.

Они едут по улице в наемной карете, и ему кажется, что они въезжают в лес каждый раз, когда кучер сворачивает в тень узких переулков.

Миша кладет ладонь ему на лоб. Его лицо влажно и холодно.

Он целует ее руку — пылко, будто любовник...

У Гофмана пестрит в глазах от воспоминаний... А это уже не воспоминание: он видит, как Юлия погружается в прозрачную воду озера, словно Офелия.

Но почему она смеется при этом?

Не следовало бы ему пить натощак. Встреча. Церемонные приветствия.

Гости поднимаются по парадной лестнице, как в Версале.

«Но это не Версаль», — замечает про себя Гофман.

В зеркальном кабинете на него обрушивается калейдоскоп отражений; зеркала отражают профили, затылки, плечи и прически. Кабинет Юлии роскошен, это копия такого же в Сан-Суси.

— Но это не Сан-Суси!

— Не правда ли, г-н Грепель? — обращается Гофман к жениху.

Около двух десятков Грепелей удивленно оглядываются, желая взглянуть на возбужденного, низкорослого, взлохмаченного, с маленькими острыми глазами и тонким ртом господина.

Гофман рассматривает себя в зеркале. Миша пытается увести его за остальными.

— Боже мой! До чего же я уродлив!

— Чем объяснить, что очаровательные девушки выходят замуж за уродов! — кричит он весело.

Все шокированы. Тем более что жених далеко не красавец.

Кунц пытается спасти положение.

— Ваша самокритичность превращается в комплимент фрау Михаэлине!

— Да! Миша была очаровательна! — шепчет Гофман.

Молодая синеглазая Миша в платье цвета сливы проходит мимо гобеленов и, десятки раз отразившись в зеркалах, скрывается в соседнем зале.

Он берет ладонями ее лицо и приближает к своему.

— Когда смотришь на нее вот так, — говорит он, — то глаза ее множатся и выстраиваются в вереницу, как ожерелье из драгоценных камней.

Гофман целует руку жене.

— Прошу тебя... Эрнст... — она не знает, что с ним делать.

Юлия смотрит на Гофмана. Остальные стараются делать вид, что ничего не происходит.

Наконец все рассаживаются.

— Вино можете убрать, — обращается Кунц к лакею, — мы привезли с собой; у вас такого нет.

— Скажите, — старается отвлечь Гофмана от собственной жены фрау Кунц, — эта страшная история с Клейстом и его возлюбленной не выдумка ли? Такая экзальтация, пистолеты и, конечно, из ряда вон выходящее чувство!

Выпито уже изрядно. Жених пьянеет с каждой минутой все больше и больше. Гофман же наоборот — ничего не ест, а только пьет, но совсем не пьянеет.

— Это очень грустная история. Она страшна вовсе не в том смысле, который бы вы ей могли приписать, если бы были знакомы с ней.

— Так расскажите ее нам! — настаивает фрау Кунц.

Грепель, уже совершенно пьяный, время от времени хватает невесту за талию и целует ее в шею.

Теперь все стараются глядеть на Гофмана и не замечать поведения Грепеля. Гофман же вертит на скатерти бокал с сотерном и никуда не смотрит. И делает вид, что ничего не видит.

— Вы ведь знаете, конечно, Клейста, написавшего «Кетхен из Гейльброна». Он любил очаровательную Генриетту Фогель, и она отвечала ему пылко и нежно. И однажды они оба почувствовали, что не могут быть счастливы на этом свете. В прошлом году, 21 ноября, они вместе отправились в Потсдам. Там есть река, с островами посредине. Место замечательно красивое.

Клейст и Генриетта гуляли все утро. Потом, в одном из ресторанчиков на берегу, совершенно пустынном в этот будний день, он просит хозяина накрыть им стол у самой воды. Хозяин удивлен. Тем не менее стол сервирован, и Клейст с Генриеттой остаются одни. Через несколько минут хозяин и прислуга слышат один за другим два выстрела. Они в испуге бегут на берег и видят молодую женщину и Клейста, лежащих в осенних листьях. Посуда и завтрак — на земле, в руке Генриетты зажат угол скатерти, которой накрыто тело Клейста...

— И все-таки это страшно... — шепчет фрау Кунц.

Всю эту историю Гофман, Юлия и ее жених видят, конечно, совершенно по-разному.

Гофман воображает на месте Клейста и Генриетты себя с Юлией. Юлия — себя и трудно понять, кого именно рядом с собой. Но иногда ей кажется, что Клейст — это Гофман.

Грепель же не в состоянии представить ничего и по причине вина и от отсутствия фантазии.

— Новалис прекрасно сказал, — продолжает Гофман, — «В смерти любовь наисладострастнее. Для любящих друг друга смерть — свадебная ночь».

Грепель делает движение, намереваясь снова обнять невесту. Юлия невольно отшатывается.

— Может быть, мы прошлись бы немного по саду? — предлагает г-жа Марк.

— Действительно! Такой прекрасный день! — поддерживает ее г-жа Кунц.

Все встают, Грепель устремляется к невесте с целью подать ей руку, но спотыкается и падает ничком на роскошный паркет.

Гофман не выдерживает:

— Оставьте здесь эту свинью, пусть проспится!

Юлия бледнеет, как полотно.

Гофман, видимо, сразу пьянеет, потому что он берет со стола бутылку вина, выливает ее на голову Грепелю, а сам вскакивает на подоконник и, минуя зеркальный зал, оказывается в саду... Затем он влезает на козлы наемной кареты и ударяет бичом лошадей. Затем оттуда он падает в ручей, протекающий поблизости, и забрасывает Кунцов и Мишу, спешащих на помощь, грязью, доставая ее со дна и швыряя горстями.

Вид его ужасен: он весь в слезах, мокрый и грязный.

Так кончается завтрак в честь отъезда жениха Юлии г-на Грепеля — торговца.

— Я успокоюсь... я непременно успокоюсь .. — бормочет он, стоя по колено в прибрежной тине...

Христофор Фетери

«Почему ты не рядом, милый Гиппель! Как мы были молоды и какую уверенность вселяли в нас хоть и наивные, но твердые поступки! Сейчас смелые поступки могут привести нас только к лишениям и хлопотам, если не к катастрофе.

Помнишь, рядом с садом дяди Отто, за стеной, был женский пансион, в который мы непременно положили проникнуть, соблазненные очарованием кое-кого из воспитанниц? И мы начали рыть подкоп. Мы даже отрыли его наполовину, но дядя Отто каким-то образом разузнал об этом, и наша

мечта была с позором похоронена, а подземный ход засыпан нанятым специально для этой цели садовником из пансиона...

Но это поражение не остановило нас. Мы решили изготовить воздушный шар, с тем чтобы перелететь через заветную стену.

Как мы торжествовали, когда наш пестрый, украшенный яркими флагами шар взмыл в воздух, унося нас в корзине из-под бургундского. Мы почти торжествовали победу, но тут произошла катастрофа! Шар взорвался, и мы рухнули прямо на середину двора пансиона. Нас окружили, но вместо того, чтобы держаться героями, мы постыдно бежали, причем ты, мой дорогой Гиппель, хромал на обе ноги!..»

Гофман грустно улыбается и, открыв папку с гравюрами Калло, начинает разглядывать их, перекладывая их из одной пачки в другую.

Сколько в них фантазии! Вычурного, порой даже витиеватого изящества...

Сейчас он живет в башне в Альтенбурге у юриста Маркуса. В башне, стены которой он расписал год назад.

«Помнишь ли ты моего двоюродного дядю Христофора Фетери? Он часто брал меня с собой в поездки в качестве секретаря, когда объезжал в Курляндии несколько влиятельных семей, сохранивших право суда в своих владениях. Он должен был выносить приговоры.

Как молоды мы были и как счастливы! Когда я вспоминаю сейчас это время, я уже не могу быть уверенным, что все было именно так, как я его вспоминаю. Прожитые годы накладывают свой отпечаток даже на истину, искажая ее, а может быть (кто знает?), даже делают ее более правдоподобной?

Ведь никто не знает, как все было на самом деле. Прошлое нисколько не известнее нам, нежели будущее, не правда ли, мой друг? Несмотря на то, что тогда мне было 18 лет, я совершенно не могу быть в этом уверен, потому что думаю я об этом времени сейчас, когда мне, увы, больше».

Недалеко от побережья Балтийского моря стоит родовой замок Росситтен. Окрестности его суровы и пустынны, лишь кое-где на бездонных зыбучих песках растут одинокие былинки, и вместо парка к голым стенам замка примыкает тощий сосновый лес, чей вечно сумрачный убор мог бы опечалить даже пестрый наряд весны.

Когда мы приехали туда с моим дедом, меня пронизало какое-то неприятное предчувствие. Будто над замком этим нависло какое-то несчастье. Как потом оказалось, предчувствие меня не обмануло.

Все было мрачным и неуютным в этом месте.

...И лицо управляющего Даниеля, бледное и изможденное, но всегда готовое скривиться в фальшивой улыбке...

...И суровый вид хозяина замка, о котором говорили, что он занимается черной магией и астрологией в башне, расположенной недалеко от судейской залы.

И отношения между хозяином и его управляющим были довольно натянутыми. Однажды, гуляя вокруг замка, я видел, как барон Родерих ударил своего слугу хлыстом.

— Шелудивый пес! — крикнул он при этом. — Твое дело вести хозяйство, а не совать нос куда тебя не просят!

Когда барон ушел, Даниель пробормотал сквозь зубы:

— Ну погоди...

А может быть, мне это просто послышалось и только теперь я придаю этой сцене особый и слишком многозначительный характер.

Я, конечно, не верил в болтовню по поводу черной магии, но однажды мне пришлось убедиться в правоте этих слухов.

Как-то поздно вечером, в ненастье дед мой сидел у камина, к которому был придвинут стол, заваленный бумагами и папками. Время от времени он прихлебывал из хрустального бокала и делал заметки в своей переплетенной в сафьян тетради.

Я сидел в кресле и тщетно пытался читать... Было тихо. Только потрескивали дрова в камине, да за окнами выл осенний ветер.

Наконец я отложил книгу и вышел в коридор, освещенный канделябром, стоящим в нише напротив двери. Вынув из него одну из горящих свечей, я пошел в сторону судейской залы.

Сквозь широкие арковые окна сияла полная луна, озаряя темные углы старинной залы, куда не достигал тусклый свет моей свечи. Стены и потолки были покрыты дикованными украшениями, тяжелыми дубовыми панелями, пестро раскрашенной и золоченой резьбой.

Кто не знает, как непривычная, причудливая обстановка с таинственной силой воздействует на наш дух, так что самое ленивое воображение пробуждается и начинает предчувствовать небывалое.

Я подошел к окну. Ветер раскачивал полуобнаженные деревья, холодная луна освещала облака, бегущие над ними. В глубине парка темнела стена дальней части замка, а над ней возвышалась круглая башня, под самой крышей которой, из маленького стрельчатого оконца, брезжил тусклый голубоватый свет.

Я сразу узнал астрологическую башню барона и вспомнил рассказы, связанные с этим таинственным местом.

А вдруг барон сейчас в башне и занимается своими, не предназначенными для посторонних глаз, делами?

Не долго думая, я вернулся в коридор и направился в сторону башни. Дорогу я знал, но шел тем не менее медленно, с бьющимся сердцем, прислушиваясь к ночной тишине старого неуютного замка.

Внезапно я остановился. Мне показалось, что длинный коридор сзади меня пересекла, перебежав из одной дверной ниши к другой, какая-то фигура, одетая во все светлое.

Я долго стоял, прежде чем несколько успокоился, и затем отправился дальше.

Наверное, возбужденному фантастической ночью и ожидаемым приключением сознанию чье-то присутствие просто померещилось.

Наконец я у цели. Вот маленький зал, из которого винтовая лестница ведет вверх, в круглую комнату, святая святых этого мрачного здания.

Подойдя к двери, ведущей на лестницу, я остановился и снова прислушался. Дверь была не заперта, и я вполне мог, никем не замеченный, проникнуть на лестницу.

Подняв свечу, я хотел уже было проскользнуть в полуоткрытую дверь, как вдруг испуганно вздрогнул от неожиданности: посреди залы, в кресле, стоящем перед длинным низким столом, спиной ко мне кто-то сидел. Я замер. Человек в кресле не шевелился. Я стал ждать. И чем больше я ждал, тем неестественнее казалась мне неподвижность незнакомца.

Наконец я решился и, замирая от страха, сделал несколько шагов по направлению к креслу. Он не шевелился.

Вдруг я все понял, и вздох облегчения вырвался из моей груди.

То, что казалось мне неподвижной фигурой, было обыкновенным плащом, брошенным на спинку кресла, сверху которого лежал черный бархатный берет с белым страусовым пером. Это была одежда барона. Значит он здесь, наверху!

Первое, что мне пришло на ум после этого открытия — это погасить свечку, что я моментально и сделал.

Оставшись в темноте, я сел в кресло и стал ждать. Чего? Не знаю. Но я был твердо уверен, что в скором времени здесь должно что-то произойти. Постепенно мои глаза привыкли к потемкам.

Первое, что я заметил, понемногу освоившись в этом месте, была полоска света, падающая из-за двери, ведущей на лестницу астрологической башни.

Я рассмотрел также две высокие фигуры в нишах, под высокими окнами: это были рыцарские доспехи, стоявшие в виде скульп-

тур и украшавшие залу. В простенке же между окон висело огромное тусклое зеркало в черной резной раме, и то, что я увидел в нем, заставило меня побледнеть: в туманном, покрытом полустертой амальгамой зеркале я увидел самого себя, осторожно, на цыпочках идущего по коридору замка с горящей свечой в руках! То есть в нем отражался я, существующий несколько минут тому назад! Стараясь не дышать, я смотрел на отражение самого себя, которое повторяло весь путь из моей комнаты до маленькой залы с креслом у стола, в котором я сидел. Наконец, оно так же, как и я, оказалось в кресле и стало похоже на самое обыкновенное отражение.

Я двинул рукой, и зеркало послушно повторило мое движение одновременно с моим.

А может быть, ничего этого и не было? Может быть, и это мне померещилось?

Но не тут-то было.

Я сидел в кресле и тупо смотрел в зеркало. Неожиданно я, отраженный в его тусклой поверхности, встал и осторожно двинулся к лестнице. Я же, естественно, неподвижно сидел в кресле и только с растущим испугом следил за своим отражением.

Вот что произошло дальше и что я увидел в старинном зеркале.

Осторожно поднявшись по винтовой лестнице, я очутился у двустворчатой двери, одна половина которой была отворена. Приблизившись к ней, я заглянул внутрь.

Я ожидал увидеть все что угодно, кроме того, что я увидел. Это была гигантская полутемная зала, потолка которой не достигало даже яркое сияние, исходившее от раскрытого старинного фолианта, лежащего на полу посреди залы. Зала полна была птицами. Обыкновенными сороками — белыми с черным. Их было несметное множество, и они перелетали с места на место, прыгали по плитам пола, вспархивая, переносились с балки на балку под невидимым потолком.

В книге я заметил слово, смысл и начертание которого были мне непонятны.

Я ожидал увидеть здесь и барона, но его нигде не было.

Зала была наполнена хлопаньем крыльев и пронзительными воплями, сливающимися в раздражающий отвратительный шум.

Я бросился вниз по лестнице, в залу, оттуда по темным коридорам через судейский зал и снова очутился в коридоре...

Рано утром, на рассвете, я нашел себя в кресле около потухшего камина с головной болью и невыспавшегося. Ночное приключение можно было бы забыть (потому что поначалу я был уверен, что это был просто сон), если бы не огарок свечи у меня в руках и закапанный воском сюртук...

Дурные предчувствия сбывались. И тут я вспомнил, что, возвращаясь бегом по лестнице в залу, я мельком заглянул в зловещее зеркало и увидел в нем отблески пламени. Тогда, под впечатлением только что увиденного, я не придал этому никакого значения. Сейчас же, вспомнив, я вскочил и бросился в комнату к деду.

— Пожар! — кричал я. — Вставайте! В замке пожар! — и колотил кулаками в тяжелую, обитую чугунным литьем дверь.

На мой крик сбежалась прислуга, дед, в шлафроке и ночном колпаке, вышел из своей комнаты.

Я ничего не мог связно объяснить, а только кричал:

— Пожар! Да скорее же вы, скорее! Там горит! Там, в башне!

Все бросились к башне; я за всеми. Когда мы ворвались в комнату наверху злополучной башни, барон встретил нас довольно нелюбезно. Он сидел за столом, на котором громоздились астрономические атласы и приборы, и сурово смотрел на нас.

— Вы что, спятили? — удивленно подняв брови, спросил он.

Зато когда днем мы с дедом гуляли в окрестностях замка, ибо погода исправилась и солнце озаряло холодными лучами печальные стены Росситтена, мы вдруг перегля-

нулись и бросились в сторону ворот: астрологическая башня была объята пламенем, и над пламенем кружилась стремительная стая черно-белых птиц...

Мы застали барона и всю его прислугу в рыцарской зале, на пороге обгоревшего дверного проема, за которым дымился провал до самых последних подвалов.

Барон взглянул на меня и произнес:

—Вы тоже, как и Даниель, я вижу, любитель совать нос куда вас не просят...

— Что вы хотите сказать? — вступился за меня мой дед.

Барон не ответил. Все молча смотрели на меня. Даниель неприятно ухмыльнулся, незаметно подмигнул мне и вышел из залы.

— Да, — буркнул он, уходя, — на дне этой башни хранится целое сокровище.

Барон проводил его взглядом, полным ненависти.

Ночью пошел снег и покрыл белой пеленой поля, пологие холмы и дюны на побережье.

А на следующий день барона нашли на дне еще дымящейся башни, выгоревшей дотла. Из груды камней и полусгоревших балок торчала его мертвая рука, сжимавшая серебряный подсвечник.

С трудом извлекли труп хозяина замка из-под развалин.

— Нет, все это не так просто, внучек, — заявил мой дед, когда поздно вечером сидели мы у себя возле камина, подавленные несчастьем, обрушившимся на этот дом.

— Он умер не своей смертью...

— Почему ты так думаешь?

— А что это он сказал вчера по поводу твоего носа? — вместо ответа спросил меня дед.

Я не ответил. Да и что я мог ответить? Рассказать сказочку, в которую бы не поверил ни один здравомыслящий человек?

— Я не знаю, — ответил я, — я ничего не понял. Мне кажется, что не только я — никто ничего не понял.

— Мы должны были бы уехать, внучек, но сдается мне, что за всем этим скрывается довольно скверная история. Я должен докопаться до истины... А теперь пошли спать... — он, зевнув, встал с кресел.

И тут мы услышали из коридора шаркающие шаги и какое-то позвякивание.

— Тс-с-с... — дед сделал предостерегающий жест и, подскочив к двери, неслышно приоткрыл ее.

Я подбежал к нему и тоже выглянул из комнаты.

В глубине коридора мы увидели удаляющуюся фигуру со свечой в руках.

— Ну и ну... — буркнул дед, когда она скрылась за поворотом, — что ты по этому поводу скажешь, внучек?

Я молчал.

— Не хочешь ли ты узнать, что это и куда оно отправилось?

Я не хотел, но боялся оказаться трусом в глазах деда и, заменив башмаки ночными туфлями, вышел в коридор. Я долго блуждал по темным залам и пустым коридорам, но так никого и не встретил.

Когда я вернулся, дед сказал:

— Ты не знаешь, где его можно встретить. Схожу-ка я сам.

— А ты знаешь? — удивленно спросил я.

Дед улыбнулся, взял со стола свечу и ушел.

Пришел он не скоро. За время его отсутствия я успел сварить пунш в камине, достав из запасов деда все необходимое.

— Ну, внучек, ты провидец! Ты угадал мои мысли, — сказал дед и, налив себе горячий напиток, поджег его.

Голубой свет наполнил комнату.

— Ты видел? — спросил я, после длительной паузы.

— Что? — прикинулся непонимающим дед.

— Ну... Это...

— Да, кое-что я видел. Вернее, кое-кого...

На следующее утро между моим дедом и Даниелем состоялся следующий разговор, свидетелем которого я случайно оказался:

— Послушай, дружище Даниель, тебе не кажется, что, зная о пожаре, опустошившем башню, наш бедный барон никогда бы не захотел войти в дверь, которая никуда не ведет? Или ведет прямехонько на небо.

— Скорее в преисподнюю, — буркнул Даниель, зевая самым неучтивым образом.

— Тебя клонит ко сну, старина, — ты, наверное, дурно спал ночью?

— Право, не знаю, — сухо ответил старик. Он с трудом поднялся со скамейки, стоящей под деревом, неподалеку от въезда в замок. — Пойду распорядиться, чтобы накрывали обед, — и он снова зевнул.

— Слушай, внучек, пошел бы ты немного прогуляться перед обедом, а мы, старики, поболтаем здесь немного покамест...

Дед мой явно что-то замышлял. Во всяком случае, он знал больше меня.

Я оставил стариков вдвоем и отправился кругом замка. Когда, обойдя его вокруг, я снова, только уже с другой стороны, возвращался к воротам, я застал там новых действующих лиц этой истории.

Во дворе, около ворот, стояла карета, запряженная взмыленной четверкой вороных коней. Дверцы уже были открыты, и кучер, спустившись с козел и откинув подножку, помогал вылезти из кареты молодому человеку в медвежьей шубе, который в свою очередь подал руку и помог выйти на снег очаровательной молодой женщине, одетой в русские соболя.

Со всех сторон сбегалась прислуга.

Появился и мой дед, который подошел к карете и представился.

— Это я имел честь известить вас о несчастье, — сказал он приехавшим, — я душеприказчик и стряпчий покойного Как видно, мне придется заниматься делами его наследников.

Это были новые хозяева Росситтена. Старший сын барона Родериха, которого звали Губерт, и его жена Серафина.

Я в свою очередь раскланялся и постарался сделать это как можно изящнее.

Дед ухмыльнулся и произнес:

— Это мой внук, Эрнст, мой друг и верный помощник в делах. Секретарь

Рука Серафины, вынутая из муфты, была нежная и теплая.

Тело покойного лежало на высоком столе в рыцарской зале, той самой, из которой раньше был вход на лестницу, ведущую в башню. Сейчас же на месте этой двери белела новая кладка. Это Даниель распорядился заделать дверной проем. Большое зеркало все так же висело в простенке между окнами...

Молодая пара — новые хозяева Росситтена, мой дед, Даниель и я стояли вокруг гроба, готовые исполнить свой последний долг.

Барон был одет (как он и завещал своим наследникам) в черный камзол с серебряными пуговицами и белоснежными кружевными манжетами.

Я взглянул в зеркало, но ничего необычного в нем не заметил. На секунду, правда, мне показалось, что у покойного, отраженного в зеркале, открыты глаза. Но я приписал это сумеркам и попорченной сыростью амальгаме.

Во время ужина за столом царила гнетущая атмосфера. Госпожа Серафина, сославшись на головную боль, вышла из-за стола первой. Молодой барон тут же отправился вместе с ней, не желая оставлять ее одну в столь меланхолическом настроении.

Когда мы с дедом остались одни, он спросил появившегося в дверях Даниеля в белых перчатках:

— Ну что же, старина, может быть, все-таки ты расскажешь мне, как это случилось?

Даниель сумрачно посмотрел на моего деда и сказал глухо:

— Я не понимаю, за что вы преследуете меня, ваша честь. (Он уже знал, что дед мой не просто стряпчий, а судья, который благодаря старому знакомству с покойным бароном занимался не только его судебны-

ми делами, но и делами, касающимися завещания и наследства.)

— Вы хотите, чтобы я рассказал вам то, чего я не знаю или чего не было. Что вы предпочитаете в качестве десерта: фрукты, сыр, мороженое с ликером? Кофе?

Лицо его было словно измято, а в глазах стоял страх.

— Сыр, — кратко сказал дед и вздохнул.

Когда Даниель, поклонившись, вышел, дед добавил:

— Нельзя оставлять здесь эту прелестную пару.

— Неужели вы думаете...

— Послушай, внучек, ты, кажется, мне рассказывал дикую историю о том, как покойник ударил своего дворецкого. И еще — мне кажется, что ты что-то скрываешь от меня.

Я промолчал, вышел из-за стола и сел за клавесин.

Музыка немного успокоила мои нервы.

Дед расчувствовался.

— Не знаю, кем ты будешь, — задумчиво сказал он, когда последний аккорд растаял под сводами двусветного зала, где мы обедали, — но будущему юристу я бы запретил музицировать. Музыка может неблагоприятно повлиять на логику ума и здравый смысл будущего высокого чиновника и государственного служащего. — Он улыбнулся.

— Больше всего на свете я презираю здравый смысл, — вспылил я и тут же вскочил со стула: в дверях стояла г-жа Серафина:

— И это не удивительно. Ведь все зависит от точки зрения. Мир устроен так, каково по этому поводу ваше убеждение. Вы прекрасный музыкант, браво!

Даниель

В дверях появился молодой барон.

— В замке так уныло. Пожалуй, Серафина, мы посидим здесь у огня, в человеческом обществе и побеседуем, чем молча сидеть в полутемном кабинете и глубокомысленно взирать на растрескавшиеся стены.

— Мы обсуждали вопрос будущей карьеры моего внука, — сказал дед, подвинув к огню кресла для барона и его жены, — как вы думаете, барон, что может выйти из этого молодца? Вы мне кажетесь человеком проницательным.

Барон внимательно посмотрел на меня.

— Он непременно станет композитором! — воскликнула баронесса.

— Я не настолько проницателен, как вы думаете, но ведь существует физиономистика, и черты лица вашего внука подсказывают мне, что его карьера будет связана с карьерой почтенного государственного служащего.

— Браво! — одобрил его дед, хлопнув в ладоши. — Право, это было бы замечательно, если бы не мое горькое убеждение в том, что, благодаря его неуемной фантазии, станет он сочинителем! Никчемным, нищим фантазером!

— Почему же нищим? — рассмеялась г-жа Серафина.

— Я рассчитываю на его таланты, — продолжал мой дед, окончательно вгоняя меня в краску. — А опыт моей жизни подсказывает, что чем человек талантливей, тем он беднее. Нищета в этом случае находится в прямой зависимости от способностей.

— Я понимаю вас, — улыбнулся барон. — Не беспокойтесь, молодой человек, — обратился он ко мне. — Просто ваш опекун проявляет сейчас свой педагогический талант. Он, видимо, очень хочет, чтобы вы пошли по его стопам.

Часы пробили полночь.

— А мы засиделись! — удивился дед.

— Здесь стало так уютно, — сказала баронесса.

— В таком случае, внучек, принеси-ка из нашей комнаты мой кнастер и трубку, если баронесса будет настолько добра, что разрешит мне выкурить здесь трубочку, другую.

— Конечно! — отозвалась г-жа Серафи-

на. — А вы не боитесь ходить ночью по этим коридорам? — спросила меня она и лукаво улыбнулась.

Я тоже попытался улыбнуться, но, вспомнив все, что со мной приключилось в замке в эти дни, вернее ночи, молча вышел из столовой.

«Ну и гнусное же место, этот замок!..» — подумал я и, стараясь не оглядываться, пустился в путешествие по тускло освещенным коридорам и переходам.

Вместо того, чтобы сразу направиться в отведенные нам с дедом комнаты, я почему-то повернул в сторону рыцарской залы с останками прежнего хозяина и старым и тусклым зеркалом между окнами. Меня просто тянуло туда, и я не противился этому.

На этот раз, войдя в рыцарскую залу, с заделанным дверным проемом в башню, я не пошел дальше порога, а, заметив около дверей широкую деревянную скамью, сел на нее и стал ждать. Мне казалось, что для меня еще не кончились приключения, начавшиеся здесь позапрошлой ночью. И я не ошибся.

Барон по-прежнему возвышался на высоком столе. Лицо его белело в темноте и было похоже на гипсовую маску. Ночь на этот раз была темная. Низкие тучи покрыли небо.

Вдруг мне показалось, что в зеркале мелькнула какая-то тень, вернее, отражение тени. Я внимательно вгляделся и увидел в нем старого барона, стоящего в дверном проеме сгоревшей башни и мрачно смотрящего вниз, на обрушившийся свод своей зловещей лаборатории. В руке он держал серебряный подсвечник с горящей свечой.

Я привстал от напряжения. В зеркале же продолжала течь бесшумная таинственная жизнь, рассказывающая о вещах, которые никто, кроме меня, так никогда и не узнает.

Я увидел, как сзади к барону, стараясь двигаться как можно осторожнее, приблизился Даниель. Он был в длинной ночной рубашке и без парика. Некоторое время он стоял за спиной своего хозяина, затем оглядел по сторонам и, бросившись к барону, толкнул его в спину.

До сих пор я не могу забыть выражение лица барона Родериха, мелькнувшее передо мной в стертом зеркале.

В его глазах были и страх, и ненависть, и злоба...

Даниель, или его отражение, долго стоял в башенном проеме и смотрел вниз, на свою жертву.

Так вот как это было! Вот как отомстил Даниель своему хозяину за удар хлыстом!

Когда я вернулся с табаком и трубкой в столовую, дед меня спросил, усмехаясь:

— Где ты был так долго? Мы с бароном уже собирались было идти к тебе на выручку.

— Они меня совсем перепугали рассказами о всякой... — баронесса не докончила.

Из коридора донеслось какое-то бормотание, позвякивание и шаркающие шаги. Все замерли. Шаги становились все тише. Оно удалялось.

Барон сорвал со стены старинный пистолет, висящий возле камина, проверил, заряжен ли он, и бросился было в коридор. Но на пороге остановился.

— Мне говорили, что привидениям обыкновенная пуля не может причинить вреда. Нужна серебряная! — С этими словами он оторвал от своего нарядного бархатного камзола пуговицу и, отвинтив шомпол, загнал ее в ствол. После этого он решительно вышел из залы.

— Постойте! Барон! Подождите меня! Это не... Не делайте глупостей!

Но было поздно.

Барон настиг Даниеля, когда тот стоял в рыцарской зале и со стоном царапал ногтями заложенную камнем дверь, ведущую в башню.

Не раздумывая, барон выстрелил.

Даниель упал.

Одновременно с выстрелом, эхо которого прогремело по самым отдаленным перехо-

дам замка, звонко раскололось старое зеркало над покойным бароном, и со звоном посыпались осколки, обнажая пустую раму, затянутую паутиной.

Когда все собрались вокруг тела убитого Даниеля, дед сказал барону, который бледный, как полотно, стоял с разряженным пистолетом в руке.

— Он был лунатиком. Эта болезнь доконала его. А, впрочем, может быть, вы и правы.

Отомщенный барон лежал на своем возвышении и, как нам показалось при неверном свете свечей, улыбался...

На следующее утро после похорон старого барона и Даниеля все разъехались из Росситтена: барон с женой возвратились к себе в Курляндию, мы же с дедом отправились домой, желая в душе никогда больше не возвращаться сюда, даже если об этом нас станет просить сама баронесса Серафина.

«Вот, мой дорогой Гиппель, что произошло со мной и моим дедом около тридцати лет назад. Разве это не тема для захватывающей повести?

Я знаю, ты все равно не поверил моей истории, но тем не менее я должен рассказать тебе ее до конца. Собственно говоря, речь идет о пустяке: перед тем, как зеркало, висящее в рыцарской зале Росситтена, разбилось, я, догнав барона перед злополучным выстрелом, успел заглянуть в него. И знаешь, что я в нем увидел?

Прекрасную черноволосую девушку с голубой лентой в волосах. Она улыбалась и смотрела на меня нежно и ласково. Ты не поверишь, но это была Юлия! И это за несколько лет до того, как я впервые увидел ее!

Я знаю, что ты мне скажешь на это:

«Запиши все это и отдай издателю».

Если бы так легко и просто можно было бы освободиться от воспоминаний!

А может быть, бросить все это и окончательно стать чиновником? Как мне будет легко тогда со спящей совестью, тупой пунктуальностью и безо всякой веры в чудесное!..

А пока пойду-ка я да выпью с друзьями бургундского! Прощай!..»

Глюк

Неподалеку от оперного театра и новой квартиры на углу Таубенштрассе и Шарлоттенштрассе, в винном погребке, тесном, но уютном, со свечами, в стеклянных колпаках, на столах, сидит Гофман в ожидании друзей и приканчивает вторую бутылку вина. Перед ним лист бумаги, чернильница, в руках — перо. На бумаге причудливо чередуются записи, рисунки, обрывки музыкальных фраз на линейках, проведенных без помощи раштра. Он прислушивается к музыке, звучащей внутри него — грустной, даже трагичной, чем-то отдаленно напоминающей моцартовский Реквием.

По наброскам, беглым рисункам, один за другим покрывающим почтовый лист с вензелем соседней гостиницы, можно проследить за его мыслями. Они невеселы, и все, как бусины на нить, нижутся на печально-торжественную тему, которая словно подытоживает его чувства и настроение.

Погребок почти пуст, несмотря на то, что двери его призывно открыты, а окна уютно украшены зажженными свечами под цветными стеклами. Только что прошел дождь, и брусчатка мостовой синевато поблескивает под круглыми липовыми кронами.

Старший кельнер в куртке малинового сукна краем полотенца протирает зеркало за стойкой, на которой пылает букет алых роз. Тяжелая скорбная тема торжествует свое утверждение.

Гофман заштриховывает черной тушью последнее пятнышко бумажной белизны.

А вот и долгожданные друзья! Гофман встает из-за стола, церемонно встречает их у порога:

— Фрейлейн Эвнике, — он целует ей руку. — Г-н Гитциг! Г-н Шамиссо! Г-н Глюк! — подает он руку человеку в камзоле.

Все с удивлением смотрят на подвыпившего Гофмана, раскланивающегося перед пустой дверью.

За столом веселье. Пьют за успех «Ундины».

— Ваша «Ундина», маэстро, идет блестяще, и сегодня так же, как и всегда. Виват!— Гитциг поднимает свой бокал и выпивает. Остальные весело следуют благому примеру.

Гофман наливает бокал и встает, чтобы произнести тост.

— Спасибо вам. Я рад, что вы с такой искренностью делите со мной успех этой оперы.

Но какие пустяки! Это уже сделано, написано, поставлено! Отгорело. Давайте выпьем за другое. Выпьем за конвульсии нашей души, в которой созревает понятая нами истина! Понятая звуками, словами, живописными полотнами абсолютная бесконечность!..

По мере того, как Гофман будет говорить, он станет прихлебывать из своего бокала, подливать в него из бутылки, которую принесет на стол внимательный кельнер. И к концу своей речи останется один.

Сначала исчезнет очаровательная фрейлейн Эвнике, затем Шамиссо, за ним — Гитциг.

— У нас ужасные — неуживчивые и вздорные характеры, их поверхность шершавая и необработанная и, если провести по ней неосторожной рукой, то подчас можно оставить в руке занозу. Многих мы называем друзьями, но немногие подозревают о той душевной боли и о тех просветлениях, которые делают нас теми, чем мы являемся по преимуществу.

Счастливы ли мы? Нет. Потому что счастье слишком мелко для нас, стремящихся объять необъятное.

Удовлетворены ли мы? Нет. Нас всегда мучит жажда открытий и завоеваний, которые пытаются распространиться на все, что нас окружает. Но много ли мы знаем из того, что нас окружает? Да и можем ли мы верить своим чувствам? Вот стоит бутылка. Она пуста. Зеленого цвета, прохладная, на дне ее несколько капель вина. И это все, что мы о ней можем сказать, ибо у нас всего пять органов чувств! Увы! Как мы можем знать этот мир, когда мы ничтожно мало можем постичь при помощи своих нищенских ощущений! Что мы можем сказать о нем, если кроме того, что он звучит, пахнет, кроме того, что он обладает цветом, температурой и может быть либо горьким, как полынь, либо сладким, как нектар,— мы ничего о нем знать не можем!?

Мы ничтожные из ничтожных, вообразившие себе, что мир таков, каким мы его видим!

А если он обладает миллиардами иных свойств, о существовании которых мы даже не догадываемся?!

Что в таком случае делать несчастному человеку! Кто узрит тот божественный идеал, который сделает человечество счастливым?

Гармоническое целое! Полнозвучный и всеобъемлющий аккорд tutti всех возможных инструментов — божественная иллюзия абсолютной целостности и полноты — искусство! Так выпьем же!..

— Браво!.. — раздался голос, полный иронии, и вслед за ним постукивание пером, вынутым из чернильницы, по поверхности стола, так, как постукивают смычками о пюпитр музыканты, одобряя только что сыгранное ими сочинение, когда автор его выходит раскланяться перед публикой.

Гофман оглядывается. За столом только он и кавалер Глюк в своем нарядном камзоле.

— Браво! Простите, так кто вы все-таки? Энтузиаст, воздающий почести своим воспоминаниям, или грустное, не помнящее родства существо, запрятанное в бутылку своего эвклидова существования?

— Почести воспоминаниям? — удивлен Гофман.

— Конечно. Помните, как блистательно выразилась мадам де Сталь: «Лучшая часть таланта складывается из воспоминаний»?

— Да, она так говорила, и это похоже на правду. — Гофман допивает остатки вина, требует у кельнера еще бутылку и садится напротив незваного гостя.

— Я читал ваше последнее литературное сочинение, — высокомерно заявляет Глюк и разливает вино по бокалам. — Ваше произведение является, вероятно, мистической теорией любви?

— Не думаю, — отвечает Гофман. — Я хотел лишь попытаться перенести вас в атмосферу впечатлений вашего детства и посмотреть, можете ли вы воспринять сказку просто как сказку. Для этого нужно, чтобы вы вновь стали ребенком.

— Ну, со мной в этом смысле покончено, хотя я и помню кое-что из моего детства.

— Действительно?

— Да. Я помню своего учителя, который бил меня по пальцам линейкой, если я брал неверный аккорд. Эти воспоминания тоже годятся для превращения в ребенка?

— Без сомнения. Сердечные раны, полученные в детстве, не заживают и никогда не становятся принадлежностью взрослого человека.

— Может быть, может быть... В конце концов те радости и тревоги творческого озарения, о которых вы изволили только что так красноречиво говорить, все они зиждятся на страдании — и в малом и в большом. И в прямом смысле и в переносном. Так что, в сущности, я не уверен, что жизнь такая уж ценная вещь, если за просветления приходится платить так дорого.

— Нет, нет, — горячо возражает Гофман, — жить, только жить, какой угодно ценой!

— Да... — вежливо произносит кавалер Глюк и откашливается. — Вы, кажется, больны? — спрашивает он, помолчав некоторое время.

— Да, — отвечает Гофман, испуганно подняв глаза на собеседника, — у меня...

— Я знаю, — прерывает тот Гофмана, — знаю.

Да, мой юный друг, нельзя не согласиться с вами, когда вы говорите о друзьях так, что они исчезают сразу же после ваших слов, — действительно, наступает время, когда друзей не приобретают, а наоборот — начинают терять. А друзья — это не только собутыльники. Отнюдь! Друзья — это те, кто сможет ради тебя пожертвовать всем. И не ради афиширования своих дружеских свойств, а втайне, так, чтобы никто и никогда не узнал об этой жертве, сознание которой могло бы омрачить наше существование. Есть у вас такие друзья?

Гофман-два

— Нет. Да, пожалуй, нет, — произносит за соседним столиком человек во фраке советника министерства юстиции, расшитом золотом. Он берет свой стакан и пересаживается за стол, где сидят Гофман и кавалер Глюк.

— Вы позволите? — из вежливости спрашивает он.

— У вас в нем вид генерала, — взглянув на роскошное шитье, говорит Гофман, улыбаясь.

— Теперь мы с маэстро будем говорить по очереди, — заявляет знакомый незнакомец, — одну мысль высказывает он, другую я. Только честно, чтобы все было по справедливости.

— Правда, у меня есть друг, с которым мы близки с самого детства...

— ... но его судьба так непохожа на мою, — продолжает человек в раззолоченном фраке, — что вряд ли это может способствовать нашей душевной близости.

— Ну, вы требуете от дружбы слишком многого. Не достаточно ли будет простой возможности излить свою душу? — горестно улыбается кавалер Глюк. — Разрешите задать вам один вопрос. Он очень важен для меня, желающего лучше понять вас.

— Пожалуйста, вам я отвечу на любой вопрос, — отвечает Гофман.

— В таком случае скажите, чего вы боитесь больше всего на свете?

— Сойти с ума. Безумия, — отвечает двойник Гофмана во фраке.

— И смерти, — добавляет Гофман.

— Ну, смерти-то бояться совсем уж ни к чему.

— Это вам, достигнувшему бессмертия,— усмехается Гофман.

— Бессмертия? А что такое бессмертие?

— Никто не знает, что такое бессмертие,— вставляет Гофман во фраке.

— Скажите,— обращается Гофман к нему,— кроме того, что вы повторяете мои черты, вы не можете ничего?

— Я могу все, что можете вы, естественно, и еще кое-что. Послушайте, любезный! — подзывает он официанта. — Принесите мне, пожалуйста, одну сырую морковь.

— Морковь, ваше превосходительство?

— Да. Одну сырую морковь.

Пожав плечами, официант уходит, приносит в мелкой тарелке тщательно вымытую морковь и неторопливо удаляется с гордым видом.

Гофман во фраке берет нож и режет морковь на кружочки.

— Что это? — спрашивает он, показывая на нарезанную морковь.

— Морковь, — отвечает Гофман.

— Нет, — отвечает его двойник и ударяет ладонью по столу, после чего морковные кружочки превращаются в золотые.

— Смысл философского камня заключается в том, что он никогда не попадает в руки человека, — заявляет он.

— А вы? Кто вы?

— Господин Гофман! — нарушая одиночество маэстро, кричит, появившись в дверях, пожилой человек в ливрее. — Пожар! Театр горит!

Здание театра охвачено пламенем. К нему невозможно приблизиться от жара. Пожарные лошади шарахаются, обрывая упряжь. Лопаются цветные окна. В дыму мечется голубиная стая.

Ночь. Дымятся стены пожарища. Мрачно смотрят оконные проемы в безоблачное звездное небо.

Гиппель

В берлинском кабинете Гофмана сумрачно: шторы задернуты, чтобы свет не раздражал больного, который сидит у камина в кресле, со скамеечкой под ногами, в шлафроке и накинутой на плечи шали.

Гиппель, слегка приоткрыв штору, сидит у окна. Это их последняя встреча. Гиппель должен уехать сегодня вечером.

— Кто я такой все-таки? Ты не можешь мне сказать? — спрашивает Гофман.

— Ты мой друг, и мне очень не хочется с тобой расставаться. Особенно сейчас, когда тебе нездоровится.

— Конечно... Музыкант? Художник? Писатель?.. Или просто советник экстренной комиссии?.. А может быть, ты все-таки задержишься? Хоть бы еще на день!

— Это совершенно невозможно. Я ведь от себя не завишу.

— Никто от себя не зависит...

— Ты слышал, Юлия Марк покинула Гребеля. Они разошлись.

Гофман отвечает не сразу.

— Дай мне... Открой правый ящик секретера и дай мне синий конверт. Он должен быть в самом низу, под бумагами.

Гиппель встает, подходит к секретеру и возвращается с письмом.

— Прочти. Это я писал доктору Шпейеру. Прочти вслух. Начни со второй страницы — до этого пустяки, поклоны и ужимки...

— Если ты настаиваешь...

— Ты знаешь, мне сейчас пришло в голову... Мы ведь с тобой ни разу не поссорились! Это за тридцать-то пять лет! Ну читай, читай... Постой... Попроси Мишу, чтобы она сделала мне пуншу.

— Умоляю, воздержись... — просит Гиппель.

— Ну, читай, читай... со второй страницы.

— «Можете себе представить, — читает Гиппель, — я долго разговаривал с Фанни Тарновой и понял...»

— А кто эта Тарнова?

— Бедная старая дева из Гамбурга. Пишет ужасные романы...

— «... и понял, — продолжает Гиппель, — увы, то, что она хотела скрыть от меня: горечь жизни, сожаление об утраченной юности, все это жестоко изменило душу Юлии. Она перестала быть мягкой, нежной, детски беззаботной. Может быть, все снова переменится теперь, когда она покинула кладбище, полное увядших цветов, похороненных радостей и надежд...»

— Прости, — перебивает чтение Гофман, — вот ты чиновник и довольно преуспел... Скажи, правильно ли я сделал, что будучи старшиной советников вызвал этого идиота, полицмейстера фон Кампца в суд?

— Как ты выражаешься...

— Ну хорошо, не идиота, просто клеветника, но прав я или нет, призвав его к ответу по закону?

Гиппель улыбается:

— Ты настолько же прав, насколько правы они, освобождая тебя за это от службы в экстренной комиссии...

— Мне с самого начала не надо было заниматься этой мышиной возней! Я не чиновник! Я... — Гофман глубоко вздыхает... — Я даже не знаю, кто я... А? Кто я, Теодор?

Гиппель встает со стула и долго складывает письмо, которое читал, прежде чем ответить.

— Не надо, не говори ничего... Я боюсь, что никто не может ответить мне на этот простой вопрос... Что же ты делаешь? Ты же не дочитал! Нет, нет, нет! Обязательно прочти! Ты должен знать! Ведь ты уезжаешь! — Гофман пытается встать с кресла, но ему это не удается.

— Ты знаешь, — грустно говорит он, — а я тоже возьму как-нибудь и уеду куда глаза глядят... Или уйду пешком... Переночую в какой-нибудь деревенской гостинице. Выпью пунша!.. Ну читай, что же ты не читаешь?

Гиппель, улыбнувшись, снова достает письмо из конверта:

— Где я остановился?.. Ах, вот... «Если вы сочтете возможным и удобным произнести мое имя в семье Марк и заговорите там обо мне, скажите Юлии в момент, когда проглянет веселый луч солнца, скажите ей, что воспоминание о ней живо во мне, но можно ли назвать простым воспоминанием то, чем переполнена душа, то, что, будучи и таинственно переработано высшими духовными способностями, приносит нам прекрасные мечты об упоении, о радости, которую наши физические руки, из плоти и крови, не в силах схватить и удержать?..»

Гофман сидит в своем кресле с закрытыми глазами, и кажется, что он спит...

— «... Скажите ей, — звучит голос Гиппеля, — что небесный образ ее доброты, ее ангельской и женской грации, ее детской чистоты, сиявший моим взорам в адской тьме этого злосчастного времени, скажите ей, что ее образ не покинет меня до самого последнего моего дыхания и что тогда, тогда, наконец, моя освобожденная душа узрит в его подлинной природе существо, которое было ее желанием, ее надеждой и ее утешением!»

Юлия Марк

Осенний вечер. Тихий, ясный и очень холодный. Вечерняя заря похожа на радугу. Деревья черными сквозными силуэтами, словно написанные китайской тушью, стоят по краям дороги. Уже посвечивают первые огни в окнах домов отдаленной деревни.

Гофман идет по дороге. В руках его тяжелая трость, идет он медленно, и по тому, как он иногда останавливается и подолгу смотрит себе под ноги, можно понять, что он никуда не торопится...

Деревня... Аккуратные домики, чистые тротуары, вымытый булыжник мостовой.

Церковь, из которой доносятся звуки органа и нестройный хор — видимо, из прихожан. Улицы пусты...

Гофман снова останавливается, презрительная гримаса искажает его лицо. Пение из кирхи несется из-за закрытых дверей.

... Изрытое поле, расщипленные и дымящиеся деревья, разбитые пушки, взорванные остатки селения. И трупы. Бесконечное ко-

личество трупов, на которые равнодушно светит белое солнце.

Пруссаки, французы, русские... Огромное поле. Убитые, искалеченные люди. Раненая лошадь бьется в оборванной упряжи...

Хозяин деревенской гостиницы со свечой в руке провожает Гофмана в его комнату.

— И, пожалуйста, пуншу. Три порции. И затопите камин...

— Сию минуту! Можете быть совершенно...

— А вы воевали с Наполеоном?

Хозяин от неожиданности останавливается:

— Вы, наверное, заметили, что я хромаю?

— А ром у вас хороший? — спрашивает вдруг Гофман.

... По мосту, объятому пламенем, движется всадник. Лошадь осторожна, она прядет ушами и косит глазом. Пена падает на дымящиеся перила. У всадника ужасный взгляд тирана.

— Voyons, — рычит он львиным голосом адъютанту.

Это Дрезден. Наполеон накануне проигрыша Битвы Народов...

Гофман, сгорбившись, сидит у камина и смотрит в огонь. Время от времени он берет стакан, чтобы отхлебнуть горячего напитка. Потом, прихрамывая и опираясь на трость, он подходит к окну и распахивает ставни.

Звездное холодное небо опрокинулось над землей. Тишина.

Гофман снова закрывает окно и, сняв пальто, ложится на кровать.

На комоде, рядом с кувшином и тазом, его portrapier, миниатюра с изображением фрейлейн Юлии, коробочка с лекарствами и стакан воды.

Пламя свечи дрожит, и воск проливается на подушку, на которой спит Гофман. У него изможденное лицо несчастного или очень больного человека.

Напротив кровати — полуоткрытый зеркальный шкаф. Тихо.

Скрипит створка, и дверца шкафа медленно растворяется до конца.

Откуда она появилась, эта девушка с голубой лентой в черных волосах?

Тонкие руки аккуратно складывают на ночном столике вещи спящего. Ставят на стол букет цветов, подрезают свечной фитиль, поправляют огонь в камине...

Снова скрипит створка шкафа...

Яркое солнце заливает комнату. Окно распахнуто, теплый ветер играет тонкой кисеей занавесей.

Всюду цветы...

Солнечные зайчики дрожат на стенах и потолке светлой комнаты.

Гофман просыпается. Он поворачивается и садится на постели.

Но что с ним? Куда делись седые бакенбарды и морщинистый лоб? Глубокие складки на щеках и распухшие суставы рук? Он молод — на вид ему не больше двадцати лет!

Он встает с кровати, подходит к зеркалу, чтобы привести в порядок шевелюру, но ему так и не удается увидеть себя молодым — в зеркале отражается только залитая солнцем комната и шкаф с полураскрытой дверцей. Лица своего он не видит.

Его привлекает негромкий шорох, который доносится из шкафа.

Он подходит к нему. Прислушивается. Потом бесшумно распахивает створки. Ему кажется, что у шкафа нет задней стенки. Но он не уверен в этом, потому что здесь очень темно и в темноте ничего нельзя различить. На ощупь он находит свое пальто и плед.

Неловко отодвигает их в сторону, и они падают на дно шкафа. Пуговица пальто звонко щелкает о дереве.

Невдалеке, буквально в нескольких шагах он видит небольшое оконце, а в нем и девушку с голубой лентой в черных волосах, уходящую по тропинке в глубь сада. Потом окно что-то заслоняет — не то ставни, не то занавеска. Снова потемки.

С трудом ему удается вернуться в комнату.

Свеча почти догорела, камин остыл. Гофман усталыми глазами обводит тесную комнату в дешевой деревенской гостинице. За окном брезжит пасмурный рассвет.

Дети фрау Мариенбюргер

Гофман лежит на диване у себя в кабинете. Он уже не встает.

В гостиной молча сидят его друзья. Всего двое или трое.

У камина врач — доктор Шпейер — с помощником раскаливают полосы железа на спиртовках. Рядом с постелью хлопочет Миша. Врач кладет раскаленное железо на обнаженную спину Гофмана, с обеих сторон позвоночника, но больной ничего не чувствует.

Потом его поворачивают на спину.

— Кстати, — шепотом заговорщика обращается Гофман к доктору, — я ведь тоже давно уже перестал отражаться в зеркалах. Как Шпинер.

— Может быть, тебе принести бульон? Ты ничего не ел, — пытается отвлечь мужа от мрачных мыслей Миша.

Он ее не слушает.

— Только отражение свое я оставил не женщине.

— А кому? — с профессиональной учтивостью интересуется Шпейер.

— Ей, этой самой...

— Ей? И не женщине?..

Из гостиной доносятся детские голоса. Кто-то плачет. Отсюда трудно понять, мальчик или девочка.

— Что там? — спрашивает Гофман.

— Сейчас я узнаю... Не беспокойся... — Миша выходит в гостиную.

Не поворачивая головы, Гофман искоса смотрит в большое зеркало, висящее на противоположной стене. В нем отражается комната и нарядно одетые дамы и господа, сидящие в креслах. Они внимательно смотрят на Гофмана.

Где он их уже видел? А! Но ведь их не существует! Ведь он их придумал!

А они продолжают молча смотреть на него из зеркала грустными глазами. В комнате, кроме врача, никого нет.

— Я похож на детей, родившихся в воскресенье.

— Что вы... хотите сказать? — Шпейер подходит к больному.

— Они видят вещи, невидимые другим.

Возвращается Миша и, болезненно улыбаясь, подходит к постели.

— Там дети фрау Мариенбюргер. Младший плачет и требует, чтобы ты рассказал ему сказку. Я сказала, что когда ты выздоровеешь...

— А-а-а... Теперь я понял, кто я... Наконец-то... — шепчет он, криво улыбаясь.

В комнате сразу становится темно. Вечер. С колокольни, расположенной неподалеку, на соседней улице, доносится звон колоколов.

Миша, врач и друзья Гофмана молча стоят вокруг умирающего. Его жизнь уходит...

... Украшенный пестрыми флагами воздушный шар поднимается над верхушками деревьев и остроконечными черепичными крышами.

Все выше, выше...

Отсюда весь город, как на ладони.

А вон там, между мостом и зданием костела с бронзовым шпилем, высокий дом с открытыми окнами...

Вот он. Все ближе, ближе...

Вот уже видна комната через блеск стекол в лакированных переплетах...

И черноволосая женщина с голубой лентой в волосах, сидящая у чайного столика.

Вот она поворачивает голову...

Но он так и не может рассмотреть ее черты, потому что наступает темнота. Он чувствует только, что более близкого и дорогого, доброго и родного лица он не знал за всю свою нищую, короткую, сумасшедшую жизнь.

Фильмография

Одесская киностудия

«Мои дорогие», 7 ч.
Автор сценария В. Кудрявцева. Режиссер-постановщик Я. Лупий. Операторы-постановщики Г. Карюк, В. Крутин. Главный художник Ю. Горобец. Композитор Л. Афанасьев. Звукооператор А. Нетребенко.
В главных ролях: Л. Соколова, И. Бунина, Л. Овчинникова, Т. Сигарева, Р. Громадский, М. Кононов, В. Меньшов, Ю. Белов, Н. Смирнов, Н. Слезка.

Литовская киностудия

«Расколотое небо» (по роману В. Бубниса «Три дня в августе»), 10 ч.
Авторы сценария М. Гедрис, Р. Гудайтис. Режиссер-постановщик М. Гедрис. Главный оператор И. Томашявичюс. Главный художник А. Ничюс. Композитор Г. Купревичюс. Звукооператор П. Липейка.
В главных ролях: Л. Виролайнен, А. Шурна, В. Симчич, И. Паскене, С. Петронайтис, И. Кильшаускайте, Б. Братказскас, О. Дмитриев, П. Гайдис, В. Румшас.

«Тревоги осеннего дня», 8 ч.
Автор сценария Р. Мирский. Режиссер-постановщик А. Кундялис. Главный оператор Й. Марцинкявичюс. Художники А. Шакалис, И. Чюплис. Композитор Ю. Андреевас. Звукооператор Р. Федаравичюс.
В главных ролях: Б. Братказскас, Г. Кураускас, А. Паулавичюс, Г. Карка, Б. Бараускас, Р. Палокайтите, Д. Казрагите, И. Гарасимавичоте, Н. Лепешкайте, Р. Абрачяускайте, В. Румшас.

Киностудия «Таллинфильм»

«Цветные сны», 6 ч.
Автор спенария И. Козенкрациус. Режиссеры-постановщики В. Аруоя, Я. Тооминг. Главный оператор Р. Маран. Главный художник И. Линд. Композитор А. Пярт. Звукооператор Э. Сяде.
В главных ролях: К. Зилинска, М. Коттим, Л. Пихэл, Р. Лоо, Я. Тооминг, Х. Пихэл.

Киностудия «Молдова-фильм»

«Мужчины седеют рано», 8 ч.
Автор сценария В. Мельник. Режиссер-постановщик В. Паскару. Главный оператор В. Чуря. Художники С. Булгаков, А. Роман. Композитор В. Верхола. Звукооператор Е. Рейтих.
В главных ролях: М. Волонтир, В. Чутак, В. Горелов, И. Шевчук, В. Константинов, И. Угуряну, Д. Дариенко, М. Балан, И. Аракелу, Т. Грузин, Е. Тудорашку, Ж. Перчук, В. Зубку, Е. Ботнару, М. Апостолов, В. Гаврилов, И. Гуцу.

Киностудия «Грузия-фильм»

«Воздушный мост», 7 ч.
Автор сценария Н. Цулейскири. Режиссер-постановщик Д. Ронделн. Операторы-постановщики Ш. Киладзе, О. Чумуридзе. Главный художник Д. Лурсманишвили. Композитор С. Насидзе. Звукооператор Д. Ломидзе.
В главных ролях: И. Нинидзе, М. Хвития, Д. Жгенти, М. Джапаридзе, М. Лобышева, Л. Логуа.

«Капитаны», 7 ч.
Автор сценария Б. Андроникашвили. Режиссер-постановщик Т. Гомелаури. Оператор-постановщик Г. Рачвелишвили, Г. Герсамия. Главный художник Д. Эристави. Композитор Г. Канчели. Звукооператор Р. Кезели.
В главных ролях: Т. Цикоридзе, В. Кокрашвили, В. Чхаидзе, Я. Оганезов, Дж. Шакарашвили, М. Шервашидзе, Б. Цуладзе, Г. Цитайшвили, Б. Ципурия, Г. Иашвили, А. Мгеладзе.

«Как доброго молодца женили» (по мотивам поэмы Важа Пшавелы «Повесть о Иване Которашвили»), 7 ч.
Авторы сценария Э. Ахвледиани, Д. Джавахишвили. Режиссер-постановщик Н. Манагадзе. Главный оператор И. Амасийский. Главный художник Ш. Галолашвили. Композитор Н. Габуния. Звукооператор В. Магаидзе.
В главных ролях: З. Капианидзе, Н. Гагнидзе, В. Цхададзе.

Киностудия «Арменфильм» имени Амо Бек-Назарова

«Здесь, на этом перекрестке», 9 ч.
Автор сценария М. Мнацаканян, при участии К. Геворкяна. Режиссер-постановщик К. Геворкян. Главный оператор А. Явурян. Главный художник Г. Карапетян. Композитор Т. Мансурян. Звукооператор В. Чапарян.
В главных ролях: А. Шеренц, Р. Сароян, Г. Сарафян, Е. Демиденко, А. Айрапетян, Ф. Асатрян.

Киностудия «Азербайджанфильм» имени Дж. Джабарлы

«В Баку дуют ветры», 9 ч.
Авторы сценария М. Дадашев, Ю. Доброхотов, В. Спицын, В. Синицын. Режиссер-постановщик М. Дадащев. Главный оператор В. Гусев. Главный художник Э. Рзакулиев. Композитор Х. Мирза-заде. Звукооператор В. Савин.
В главных ролях: Ш. Алекперов, Г. Мамедов, Н. Федорцов, Р. Тахмасиб, П. Кадочников, А. Афанасьев, И. Андриня, И. Османлы, Х. Касумова, А. Суснин, М. Манаилов, М. Микаилов, А. Фалькович.

Совместное производство киностудий «Азербайджанфильм» имени Дж. Джабарлы (СССР) и «Баррандов» (ЧССР).

«Попутный ветер», 10 ч.
Авторы сценария И. Марек, Ю. Самед-оглы, Л. Томан. Режиссер-постановщик Э. Кулиев. Главный оператор И. Иллик. Художники - постановщики К. Наджафзаде, Б. Покорны. Композитор П. Бюль-Бюль-оглы. Звукооператор А. Гасанзаде.
В главных ролях: Г. Мамедов, А. Швеглик, Г. Турабов, Р. Лу-

кавски, Й. Лангмилер, Г. Стриженов, Г Юдин, А. Аббасов, Я. Гирова, Г. Мурад, А. Панахова, Й. Шебек, Г. Гара, И. Османлы.

Киностудия «Узбекфильм»

«Огненный берег», 8 ч.
Авторы сценария Д. Василиу, У. Назаров. Режиссер-постановщик У. Назаров. Главный оператор М. Мухамедов. Главный художник С. Хамедов. Композитор Р. Вильданов. Звукооператоры А. Курманов, Е. Шацкий. В ролях: Х. Умаров, Б Ихтияров, М. Раджабов, А. Юнусова, И. Эргашев, Я. Файзуллаев, Л. Еремина, Т. Иминов, Р. Адашев, Д. Хашимов, А. Джаллыев, Р. Хамраев, С. Диванов, Н. Рахимов, Л. Бадалова, Д. Камбарова, У. Алиходжаев, Ш. Кабулов.

«Эти бесстрашные ребята на гоночных автомобилях», 8 ч.
Авторы сценария Я. Филиппов, Д. Салимов. Режиссер-постановщик Д. Салимов. Операторы-постановщики Т. Каюмов, М. Пенсон. Главный художник А. Шибаев. Композитор Е. Стихин. Звукооператор Н. Шадиев. В главных ролях: Р. Уразаев, Ф. Ахмедов, Д. Каракашева, А. Бурханов, Б. Азмеджанов, Б. Аннанов, З. Мухамеджанов, Я. Ахмедов.

Киностудия «Киргизфильм»

«Красное яблоко» (по одноименному рассказу Ч. Айтматова), 8 ч.

Авторы сценария Ч. Айтматов, Э. Лындина, Т. Океев, Режиссер-постановщик Т. Океев. Главный оператор К. Орозалиев. Главный художник Д. Джумабаев. Композитор Ш. Каллош. Звукооператор Ю. Шепн.
В главных ролях: С. Чокморов, Г. Аджибекова, Т. Турсунбаева, А. Макекадырова.

«Фитиль» № 155 (всесоюзный сатирический киножурнал), 1 ч.
«Возрожденные километры» (ЦСДФ).
Автор сценария М. Вознесенский. Режиссер и оператор К. Широнин. Звукооператор Ю Котов.
«Наука и жизнь» («Мосфильм»).
Автор сценария А. Королев. Режиссер Э. Гаврилов, Оператор Г. Куприянов. Художник Б. Чеботарев. Звукооператор И. Любченко.
В ролях: М. Кокшенов, В. Носик, Вл. Носик.
«Путь к прилавку» (ЦСДФ).
Авторы сценария Д. Иванов, В. Трифонов. Режиссер и оператор Л. Кокошвили. Звукооператор Ю. Зорин.
Главный режиссер журнала А. Столбов. Главный редактор С. Михалков. Звукооператор И. Любченко.

«Фитиль» № 156 (всесоюзный сатирический киножурнал), 1 ч.
«Реакция» (по следам сюжета «На дрова»), (ЦСДФ).
Автор сценария, режиссер и оператор С. Киселев. Текст В. Аленина.
«Новый аттракцион» («Ленфильм»).
Автор сценария В. Славкин. Режиссер В. Фетин. Оператор В. Карасев. Художник А. Федоров.
В ролях: А. Демьяненко, С. Купецкий, С. Массарский.

«Удивительный эксперимент» («Таджикфильм»).
Автор сценария А. Юсуфов. Режиссер И. Азизбаев. Оператор А. Ташев. Текст Ю. Алексеева.
Главный режиссер журнала А. Столбов. Главный редактор С. Михалков. Звукооператор И. Любченко.

«Фитиль» № 157 (всесоюзный сатирический киножурнал), 1 ч.
«Секрет успеха» («Союзмультфильм»). Автор сценария Н. Станиловский. Режиссер и художник В. Угаров. Оператор М. Попова.
«Дорогие осадки» («Грузкинохроника»).
Автор сценария С. Страхов. Режиссер Ю. Барамидзе. Оператор Р. Какулия.
«День закрытых дверей» («Мосфильм»)
Автор сценария В. Свиридов. Режиссер Д. Вятич-Бережных. Оператор В. Абрамов. Художник Б. Чеботарев.
В ролях: О. Аросева, В. Павлов, Г. Ялович, Л. Великая.
Главный режиссер журнала А. Столбов. Главный редактор С. Михалков. Звукооператор И. Любченко.

«Фитиль» № 158 (всесоюзный сатирический киножурнал), 1 ч.
«За кого вас принимать?» («Киевнаучфильм»)
Автор сценария Б. Ларин. Режиссер Е. Пружанский. Оператор А. Гаврилов. Художник Р. Адамович.

«Бюро недобрых услуг» («Центрнаучфильм»)
Автор сценария В. Цеков. Режиссер-оператор Д. Федоровский.

«Эврика!» (Киностудия им.М. Горького).
Автор сценария А. Курляндский. Режиссер Я. Сегель. Оператор А. Кириллов. Художник Л. Бессмертнова. В ролях: Н. Парфенов, Б. Гитин, В. Чаева, А. Крыченков.
Главный редактор С. Михалков. Главный режиссер журнала А. Столбов. Звукооператор И. Любченко.

«Фитиль» № 159 (всесоюзный сатирический киножурнал), 1 ч.
«Реакция» (по следам сюжета «Производственный свист», Ростовская студия кинохроники).
Автор сценария Ю. Рихтер. Оператор В. Калиньян.
«Берегись, автомобиль!» («Мосфильм»).
Автор сценария Ю. Мартынов. Режиссер В. Азаров. Оператор М. Дятлов. Художник Б. Чеботарев. В ролях: Ю. Медведев, В. Носик, Н. Прокопович.

«На частных началах» (Центрнаучфильм).
Автор сценария А. Хайт. Режиссер-оператор Д. Федоровский.

«Человек и закон» («Мосфильм»).
Автор сценария М. Жванецкий. Режиссер А. Смирнов. Оператор В. Шейнин. В главной роли: Е. Леонов.
Главный редактор С. Михалков. Главный режиссер А. Столбов. Звукооператор И. Любченко.

«Фитиль» № 160 (всесоюзный сатирический киножурнал), 1 ч.
«В поисках радости» («Мосфильм»).
Автор сценария С. Лившин. Режиссер Л. Марягин. Оператор Г. Шатров. Художник Б. Чеботарев. Звукооператор И. Любченко. В ролях: М. Миронова, Е. Симонова, А. Кутузов.

«Кустанайский парадокс» (ЦСДФ).
Автор сценария Э. Пархомовский. Режиссер-оператор А. Мирумян. Звукооператор Е. Щиткин.
«Бег трусцой» («Ленфильм»).
Автор сценария А. Тимм. Режиссер В. Фетин. Оператор В. Карасев. Художник А. Федосов. Звукооператор Г. Корховой. В ролях: Р. Маценко, В. Рыжий, Ю. Шепелев.
Главный режиссер журнала А. Столбов. Главный редактор С. Михалков. Звукооператор И. Любченко.

Зарубежные фильмы

«Зарево над Дравой», 1-я серия — 7 ч.; 2-я серия — 7 ч.
Производство студии художественных фильмов (Болгария). Авторы сценария Павел Вежинов, Рангел Игнатов. Режиссер Зако Хеския. Оператор Крум Русаков. Художник Костадин Русаков. Композитор Симеон Пиронков.
В ролях: Георгий Георгиев, Георгий Черкелов, Лилия Вылкова, Добринка Станкова, Петр Слабаков, Стоян Гыдев, Сотир Майколовский, Кристиан Фоков, Стефан Илиев, Васил Михайлов, Димитр Милушев, Стефан Данаилов, Петр Глебов, Владимир Гусев, Владимир Носик, Зигфрид Вайс.

«Дублер», 9 ч.
Производство киностудии художественных фильмов (Болгария).
Автор сценария Райна Томова. Режиссер Илья Велчев. Оператор Красимир Костов. Художники Константин Димитров, Эмилия Гемеджийска. Композитор Митко Штерев.
В ролях: Мадлен Чолакова, Ириней Константинов.

«Алло, такси», 8 ч.
Производство Студии телевидения (ГДР)
Автор сценария Вернер Бернхард. Режиссер Ганс Кнёфш. Оператор Зигфрид Могель. Художник Гарри Леупольд. Композитор Рольф Циммерман.
В ролях: Петра Келлинг, Ингольц Горгес, Хельга Раумер, Герхард Бинерт, Гюнтер Шуберт, Вернер Лирк.

«Концерт для постороннего» (из серии «В полицию звонить 110»), 7 ч.
Производство Студии телевидения (ГДР).
Авторы сценария Герт Линднер, Дитмар Цизинг. Режиссер Вернер Рёвекамп. Оператор Вальтер Кюпперс. Художник Анна Сабине Дистель. Композитор Райнхард Лакоми.
В ролях: Юрген Фрорип, Зигфрид Гелер, Христиан Штейер, Фридерике Ауст, Марга Легаль, Отто Дирихс.

«Я уже взрослый», 7 ч.
Производство киностудии ДЕФА (ГДР).
Автор сценария Гюнтер Менерт. Режиссер Рольф Лозанский. Оператор Петер Зюринг. Художники Клаус Винтер, Петер Вильде. Композитор Петер Готтхард.
В ролях: Рольф Шлессер, Франк Вуттиг, Лило Иозефович, Детлеф Хепфнер, Ангелика Херман, Мартина Браун, Инга Эрлер, Андреас Фишер, Штефан Фрейданк.

«Комиссар полиции обвиняет», 10 ч.
Производство киностудии «Букурешть» (Румыния).
Авторы сценария Серджиу Николаеску, Винтим Корбу, Еуджен Бурада, Мирча Гындиле. Режиссер Серджиу Николаеску. Оператор Александру Давид. Художник Марчел Богос. Композитор Ришард Ошаницкий.
В ролях: Серджиу Николаеску, Ион Бесойю, Жан Константин, Эммерих Шеффер, Амза Пеля, Штефан Михэйлеску, Георге Диникэ, Александру Добреску.

«Капитан Микула Малый», 9 ч.
Производство «Ядран-фильм», «Кроатия-фильм» (Югославия). Автор сценария и режиссер Обрад Глушевич. Оператор Ненад Йовичич. Художник Таня Франкол. Композитор Никица Калоджера.
В ролях: Петре Прличко, Тончи Видан, Йошко Пажанин, Манойло Цвиянов, Радко Булян, Златко Мадунич, Юлия Перлаки.

«Сказки Беатрисы Поттер», 9 ч.
Производство «Э. М. И. филм Продакшн» (Англия)
Авторы сценария Ричард Гудвин, Кристин Эдзард. Режиссер Реджинальд Миллс. Оператор Остин Демпстэр. Художник Кристин Эдзард. Композитор Джон Ланчбери.
В ролях: Фредерик Аштон, Александр Грант, Ани Ховард, Роберт Мид, Александр Грант, Бренда Ласт, Джули Вуд, Кейт Мартин, Майкл Колеман, Уайн Слип, Эрин Джерати.

«Белое платье», 9 ч.
Производство кинокомпании «Наср-фильм» (АРЕ).
Авторы сценария Хасан Рамзи, Фейруз Абдель Малех. Режиссер Хасан Рамзи. Оператор Махмуд Наср. Композитор Хасан Абу-Зенд.
В ролях: Нагля Фатхи, Ахмад Мазхар, Магди Вахба, Юсеф Вахба, Загреб Эль-Аля, Хайят Кандиль, Фатхйя Шахин, Саид Салех.

«Не оставляй меня одну», 9 ч.
Производство «Аль-Андалус фильм» (АРЕ).
Автор сценария Абд эль-Хайи Адиб. Режиссер Хасан эль-Имам. Оператор Абд эль-Монем Бахнасси. Художники Махер Абд эн-Нур, Магда эс-Санд, Нагиб Хури. Композитор Фуад эз-Захири.
В ролях: Мирват Амин, Нахед Шериф, Махмуд Ясин, Эззат эль-Алайли, Марьям Фахр эд-Дин, Амат Хамди.

Советские фильмы — лауреаты Международных кинофестивалей

«Дерсу Узала». Золотой приз на IX МКФ в Москве, 1975 г.; премия Американской киноакадемии «Оскар» — за лучший иностранный фильм, 1975 г.

«Премия». Золотая медаль на МКФ в Авелино (Италия), 1976 г.

«Блокада». Большая премия на Фестивале трудящихся в ЧССР, 1975 г.

«Красное яблоко». Диплом Международного жюри XXVII МКФ в Локарно, 1975 г.

«Мелодии Верийского квартала». Премия актрисе Софико Чиаурели на Фестивале трудящихся в ЧССР, 1975 г.

«Сто дней после детства». Премия за лучшую режиссуру Совета по воспитанию и защите детей на МКФ детских фильмов в Белграде (СФРЮ), 1976 г.; Серебряная медаль на МКФ в Авелино (Италия), 1976 г.

«Москва — Кассиопея». Серебряный приз V фестиваля фильмов для детей в Москве, 1975 г.; Серебряный приз жюри на Фестивале фантастических фильмов в Триесте, 1975 г.

«Пиросмани». Приз за лучший биографический фильм на МКФ в Азоло (Италия), 1974 г.

«Первая ласточка». Специальный приз жюри; Золотой приз актеру Давиду Абашидзе за лучшее исполнение мужской роли на IV МКФ в Тегеране (Иран), 1975 г.

«Молчание доктора Ивенса». Премия жюри МКФ в Картахене (Колумбия), 1975 г.

«Чувства». Отмечен жюри Фестиваля авторского кино в Сан-Ремо (Италия), 1975 г.

«Остров». Премия критики на VII МКФ в Коломбо (Шри Ланка), 1974 г.

«Лиса и Заяц». Приз за лучший детский фильм на МКФ детских фильмов в Загребе (СФРЮ), 1975 г.

«Цапля и Журавль». Премия жюри МКФ в Тегеране (Иран), 1975 г.

«Мешок яблок». Приз «Серебряная русалочка» на фестивале фильмов-сказок в Оденсе (Дания), 1975 г.

«Марафон». Кубок АНИКА на XXXII МКФ короткометражных фильмов в Кортино д'Ампеццо, 1976 г.

«Ученые ищут память». Почетный диплом IX МКФ научно-технических фильмов в Белграде (СФРЮ), 1976 г.

«Память металла». «Золотая пластина» на IX МКФ научно-технических фильмов в Белграде (СФРЮ), 1976 г.

«Открытие начинается». «Серебряная пластина» на IX МКФ научно-технических фильмов в Белграде (СФРЮ), 1976 г.

Индекс 70402